EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

49. BAND 4. HEFT

HEIDELBERG 1955
CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES VIERTEN HEFTES

Siegfried Gutenbrunner (Freiburg i. Br.), Skaldischer Vorfrühling des Minnesangs 383

Karl Otto Conrady (Münster i. W.), Die Erforschung der neulateinischen Literatur. Probleme und Aufgaben 413

Richard Alewyn (Berlin), Andreas und die *Wunderbare Freundin*. Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihrer psychiatrischen Quelle 446

Besprechungen

Hellmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz (besprochen von Frederick P. Pickering) 483

Hölderlin-Bibliographie 1938—1950. Bearbeitet von Maria Kohler und Alfred Kelletat (besprochen von Helmut Henning) 488

Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls (besprochen von Josef Strelka) 491

Textberichtigung 495

Skaldischer Vorfrühling des Minnesangs.

Von

Siegfried Gutenbrunner (Freiburg i. Br.).

I.

Während Westeuropa und Deutschland erst vom 12. Jh. an das Minnelied als eine vornehme, der Hofgesellschaft würdige Literaturgattung kennen, dichteten schon im 10. Jh. isländische Skalden Liebesstrophen in Versmaßen, die an den nordischen Königs- und Jarlshöfen nicht geringeres Ansehen und nicht weniger Beliebtheit genossen als die Weisen der Minnedichter auf dem Festland. Diese Vorläuferstellung der Skaldik ist bedeutsam und belehrend, auch wenn man die Frage zurückstellt, ob ein unmittelbarer historischer Zusammenhang besteht und ob etwa hier eine germanische Wurzel des Minnesangs zu fassen ist.

Die Liebesdichtung der Skalden ist in der Form von Sagaeinlagen überliefert. Wir haben also, anders als bei der festländischen Minnedichtung, zu den Liebesstrophen auch die dazugehörige Liebesgeschichte. Das ist bei Sagastücken, die von jeher den Rahmen der Strophen gebildet haben, von hohem Wert. Anderseits ist damit auch die Frage gestellt, inwieweit etwa die Strophen erst für die Erzählung geschaffen wurden: also die Echtheitsfrage. Endlich kommt auch die dritte Möglichkeit zum Zuge: daß man zu altüberlieferten Strophen erst verhältnismäßig spät die Saga hinzudichtete. An und für sich bildete die Liebe kein Hauptthema der Isländergeschichte alten Schlages, aber in der Sondergruppe der Skaldenbiographien ist sie auf dem Wege dazu, und die Spätzeit hat auch Liebesnovellen hervorgebracht, die sich freilich deutlich von der älteren Schicht abheben.

Epische Darstellungen der Liebe findet man in der Eddadichtung, und zwar sowohl in erhaltenen Götter- und Heldenliedern als auch in solchen, die uns nur in prosaischer Nacherzählung (manchmal nur im Latein des Saxo Grammaticus) erfaßbar werden. Dabei besteht ein wichtiger Unterschied zwischen Götter- und Heldenliedern: jene stehen den einheimischen Wurzeln der Liebesdichtung im Zauberspruch und in der Sittenlehre näher, diese verdanken ihre Aufgeschlossenheit gegenüber Liebesmotiven vielfach, wenn auch nicht immer, südlichem Einfluß.

Südlicher Einfluß kommt auch bei den Skalden vor, unzweifelhaft in den Strophen, die der Orkadenjarl Rögnvald auf die Gräfin Ermingerd dichtete, nachdem er (in der Mitte des 12. Jh.s) in Narbonne zu Gast gewesen war, möglicherweise aber auch sonst, da die Skalden weite Reisen unternahmen und in England wie in Byzanz von Ausstrahlungen antiker Dichtung berührt werden konnten. Es läßt sich aber zeigen, daß das Wesentliche bodenständig war. Die

Wortmagie des Liebes- und Fruchtbarkeitszaubers, die epische Spiegelung der heiligen Hochzeit und des Jahresdramas in Mythen und Götterliedern, die Gottesbrautschaft der Seherin, die Sittenlehre in Sprüchen und Exempeldichtung bereiteten lyrische und epische Liebesdichtung vor, öffneten natürlich auch den Sinn für auswärtige Anregungen.

Dieser einheimische Wurzelbereich der Liebesdichtung ist zugleich ihr altkulturlicher, — ein so schwer klingendes Wort scheint hier am Platze. Bei der Überführung der traditionellen Gestaltungen in menschlich-persönliche Aussage von unmittelbarer Gegenwärtigkeit hat sichtlich auch im Norden ein neuer Kriegeradel eine Rolle gespielt: das königliche Gefolge (die Hird) von Harald Schönhaar (860—933). In ihr entwickelte sich ein Lebensgefühl der Überlegenheit, das nicht nur den Erfolg des norwegischen Königtums erklärt, sondern auch die mit dem Hofskaldentum zusammenhängende literarische Entwicklung, die auch die Eddadichtung in ihren Bann zog. Die älteren Eddalieder, in denen Liebesthemen eine Rolle spielen, und die Walkürendarstellung der älteren Skalden, auf welcher wieder die der jüngeren Eddik beruht, haben ihre Sonderart in der Hofluft von Haralds Halle empfangen. Der neue Geist sprang auf andere adelige Gesellschaftskreise über, drang zu den Großen in Norwegen und zu den Skaldenfamilien Islands und brachte dort andere Keime zur Entfaltung.

An Haralds Hof traten schon Gaukler auf, und Harald gab seinen Sohn und Nachfolger Hakon nach England zur Erziehung. Ein oder zwei Jahrhunderte nach Harald entstand mit dem Sittengedicht an Loddfafnir ein Werk, in dem sich die altnorwegische Spruchdichtung des Thulr und die Haltung des Gauklers kreuzen. Man fragt sich daher schon angesichts der haraldinischen Hofkunst, wieviel etwa ausländischem Vorbild und dem Wetteifer mit eingeführter Dichtung zu verdanken ist, obwohl Stoffwechsel und Blickrichtung zunächst durch die 'ländliche Rekrutierung' der Hird bestimmt sind, durch ihre Zusammensetzung aus den Söhnen der dem Einheitskönig entgegenstehenden Landschaftskönige und aus den jungen Leuten des Landadels.

Erst der Krieger, der sich aus den Stammesbindungen herauslöst und in der Fürstengefolgschaft allein seinem Waffenkönnen den Rang verdankt, entdeckt die erotische Seite des Fruchtbarkeitskultes und seiner Literatur. Das hatte seine Gefahren für die gute Sitte und den guten Geschmack, namentlich bei der Gattung des Liebeszaubers in den Augen einer Zeit, die noch an die Macht der Wortmagie glaubte. Der König als Hausvater der convivae regis und überhaupt die Sippenhäupter hatten Anlaß, für die Ehre der Frau einzutreten, und die Bestimmung des isländischen Gesetzbuches, die sich gegen den *mansöngr* „Mädchendichtung" richtet, hat ihren Ort und Ursprung in der Frühzeit des norwegischen Einheitskönigtums. Hier zeigt sich die Lebensgrundlage des Minnedienstes. In einem Momentbild hält die *Egilssaga Skallagrímssonar* den Übergang von der „Strophe aufs Mädchen" (*mansöngsvísa*) zur gesellschaftsfähigen Liebesklage fest.

II.

Egil und Asgerd.

Im Jahre 925 hatten der Skalde Egil und sein Bruder Thorolf an der Schlacht uf der Vinheide in England teilgenommen, und Thorolf war gefallen. Egil rachte die Kunde nach Norwegen, wo sich Thorolfs Witwe Asgerd bei Arinjörn, ihrem Verwandten und Egils Freund, aufhielt; Egil verbrachte dort den Vinter. Von dieser Zeit erzählt die *Egilssaga* im Kapitel 56:

„Egil berichtete der Asgerd Thorolfs Ende und bot ihr seinen Beistand an. sgerd wurde sehr ernst bei dieser Kunde, erwiderte dem Egil zwar freundlich, ar aber verschlossen und schweigsam. Als der Herbst zu Ende ging, verfiel gil in Schwermut, saß oft da und senkte das Haupt in seinen Mantel. Eines ages trat Arinbjörn zu ihm, und fragte, was ihn schwermütig machte — 'wenn u auch mit deinem Bruder einen großen Verlust erlitten hast, so gehört es sich och für einen Mann, das mit guter Miene zu ertragen; einer muß den andern berleben. Oder was dichtest du nun? Laß es mich hören!' Egil sagte, er hätte ürzlich dies gedichtet:

'Unfreundlich bleibt junge
Göttin des Falkensteigs;
einst wagt' ich zu heben
meine Querriegel der Stirn.
Muß in Mantel stecken
rasch die Brauenschwelle,
wenn mir in den Sinn kommt
Berg-Thor-Ackers Hauptschmuck.'

Arinbjörn fragte, auf welche Frau er das Liebesgedicht [*mansöngr*] gemacht ätte, — 'du hast ihren Namen in dieser Strophe versteckt'. Da sprach Egil:

'Ich berg' im Skaldenmet
selten der Liebesnorn'
Namen (Sorge drückt Herz
in der Burg des Frohsinns);
denn als Kenner werden
Walkürn-Klirrens Richter
den Met des Kriegsgottes
prüfen liedbefühlend.'

Es wird hier gehen', sagte Egil, 'wie man oft sagt, daß man alles seinem Freund rzählt; ich werde dir sagen, wonach du fragst, — auf welche Frau ich dichte: ist Asgerd, deine Verwandte, und dafür möchte ich deine Unterstützung aben, daß ich sie bekomme.' Arinbjörn sagte, daß ihm das Gedicht gut ersonnen heine, — 'ich werde gewiß dafür eintreten, daß die Heirat zustandekommt'.

Darauf brachte Egil bei Asgerd seine Werbung vor, aber sie überließ die Entscheidung ihrem Vater und ihrem Verwandten Arinbjörn. Darauf sprach mit ihr Arinbjörn und sie gab ihm die gleiche Antwort. Arinbjörn empfahl die Heirat. Dann begaben sich Arinbjörn und Egil zu Björn [dem Vater] und Egil machte den Antrag und warb um Asgerd, die Tochter des Björn. Björn nahm die Sache gut auf und sagte, daß auch Arinbjörn ein gewichtiges Wort zu sagen habe; Arinbjörn war sehr dafür, und es kam dahin, daß Egil sich mit Asgerd verlobte und die Hochzeit bei Arinbjörn stattfinden sollte. Als es dann zu diesem Feste kam, verlief das Gelage aufs prächtigste, bei dem sich Egil verheiratete; er war den noch übrigen Teil des Winters über voll froher Laune."

Eines Kommentars bedürfen die Strophen und die Rede des Arinbjörn, die dazwischen steht.

In der ersten Strophe spricht Egil seine Bekümmerung durch den Gegensatz der Gesten aus: sie trägt das Haupt hoch mit der stattlichen Frauenhaube (*faldr*), er muß die Nase in den Mantel stecken, was ein herkömmliches Zeichen der Verstimmung war.

Zwei Hinweise für die Deutung liefert Arinbjörns Antwort auf die Strophe: daß sie ein *mansöngr* „Mädchenlied" sei, also der verpönten Gattung von Liebesdichtung angehört, und daß in ihr der Name des Mädchens versteckt — und das heißt auch: angedeutet sei, nämlich der Name Asgerd. Bei diesem Verstecken des Namens kann es sich nicht um eine normale Skaldenkenning handeln, wie sie in der ersten Strophenhälfte (Helming) steht: *ung haukaklifs Hlín* = „junge Hlin [Asin] des Falkensteigs" (der Hand, welche den Jagdfalken trägt): solche Kenningar weisen nicht auf einen bestimmten Namen hin. Daher sucht man das Namenversteck im zweiten Helming, in *foldar bergóneris*, wo das zweite Wort noch nicht erklärt ist.

Bergóneris zu ändern, ist nicht erlaubt. Das Wort wurde schon früh nicht verstanden, denn die Hs. AM. 132 fol. (künftig mit 132 angeführt) schreibt *Bergǫnundar*, was aber die Stelle nicht klarer macht; so heißt der Mann von Asgerds Schwester, wie zu Beginn des Kapitels 56 berichtet wird, und der Urheber der Konjektur dachte offenbar, daß mit dem Namen des Schwagers auf Asgerd hingewiesen sei, — aber *fold Bergǫnundar* „Erde des B." könnte nur die Gattin des Bergönund sein, und man versteht nicht, wie deren *faldr* „Haube" als Bezeichnung für Asgerd dienen soll. *Bergóneris* steht in dem mit 132 mindestens gleichwertigen Bruchstück *ϑ* der Hs. Am. 162 fol. (künftig 162) und wird vorausgesetzt durch *-onens* in der Wolfenbütteler Hs. und *oñ aeris* in der Hs. AM. 453, 4 to. Es ist also von der Form *Bergóneris* auszugehen.

Der erste Teil *berg-* dient zur Differenzierung, wie bei *Berg-ǫnundr*, der daneben auch *Qnundr* heißt.

Der zweite Teil *Ónerir* läßt sich nur als *ja*-Abteilung von *Ónarr* erklären. Mit solchem Suffix — *ja* — bildete man in alter Zeit Patronymica, vgl. auf dem Runenstein von By, Norwegen, aus dem 7. Jh.: *hrōRaR hrōReR* „Hrörr, Sohn des

Hrörr". *Onarr* war nach *Gylfaginning* der zweite Gatte der Nótt, der Vater der Jörd und damit der Großvater Thors: also konnte Thor als *Ónerir* „Nachkomme des Ónarr" bezeichnet werden. Daß Egil wirklich diese Überlieferung im Auge hatte, ergibt sich aus der zweiten Strophe: hier steht für „Gedicht" *niðierfi Narfa* „Erbe des Verwandten des Narfi" = „Erbe des Riesen" = „Skaldenmet"; Narfi dient hier als typischer Riesenname — so hieß aber nach der angeführten Stelle in *Gylfaginning* der Vater der oben erwähnten Nott.

Wir erhalten somit die Erklärung: *Ónerir* = Thor, *Berg-Ónerir* = Thor der Berge = Thorolf, da der Wolf ein Tier der Wildnis ist. Demgemäß bedeutet *fold Bergóneris* „Erde, Acker des Thorolf", „Thorolfs Gattin"; und diese Art von Umschreibung ist nun nicht skaldisch, sondern offenbar im Stile des *mansöngr*.

An solchem Namenverstecken nimmt Arinbjörn sichtlich Anstoß; er lobt die Strophe nicht (wie er es dann bei der zweiten tut), sondern sagt trocken, „auf welche Frau er das Gedicht gemacht hätte, — 'du hast ihren Namen in dieser Strophe versteckt'", und auf diese Mißbilligung antwortet Egil in der zweiten Strophe „Selten, nie verstecke ich sonst den Namen einer Frau im Gedicht".

Auch diese zweite Strophe hat ihre Interpretationsprobleme. In ihr ist der erste Helming besonders schwierig durch den eingeschalteten Satz *sorg Hlés vita borgar* [...] ... *aurmýils drafnar*. Ich glaube, daß der Grundsatz konservativer Textauffassung nötigt, *drafnar* als eine Form des Verbums *drafna* „auflösen, schmelzen, verspritzen" anzuerkennen. Klar ist ferner *aurmýill* „runder Gegenstand in der Erde" = „Stein" — der „Stein der Burg des Sinnes" z.B. wäre eine übliche Kenning für „Herz". Die Frage ist: kann *Hlés vita* etwa „des Sinnes" oder ähnliches bedeuten? Wenn man *viti* mit kurzem Stammvokal ansetzt, also den Sinn „Zeichen, insbes. Feuerzeichen" annimmt, erhält man eine Kenning für „Gold" = „Feuer des (Meeresgottes) Hler (d. i. Ägir)", aber „Burg des Goldes" bedeutet doch sonst nicht „Brust". Auch die allerdings stark variierenden Lesarten (*les* 162, *ey* 132, *lae* 453, *at* Wolf.) verhelfen im Zusammenhang mit kurzsilbigem *viti* zu keinem besseren Sinn. Ich entschloß mich daher, der Übersetzung *víti* mit langem Stammvokal „Strafe" zu Grunde zu legen: *Hlés víti* meint den Verdruß, den Ägir nach dem *Hymirlied* der Edda empfand, als die Asen bei ihm das Gelage der Lokasenna veranstalten wollten. *Hlés víti* wäre demnach „was für Ägir eine Strafe ist", „was den Ägir ärgert" = „Gelage, Freude am Gelage". Wir erhalten damit *Hlés víta borgar aurmýill* „Erdknollen" = „Stein" der „Burg der Gelagefreude" = „Stein der Brust", — das Ganze also „Herz". Dann heißt der Schaltsatz: „das Leid schmilzt den Stein der Ägir-Verdruß-Burg", „den Stein der Brust", „das Herz".

Damit ergibt sich nun der situationsgemäße Sinn der zweiten Strophe: ‚Selten versteck ich den Namen der Geliebten in meinen Versen, — aber nun brachte einmal der Kummer mein Herz soweit, — weil die Kenner der Dichtung mit Dichterfingern' [d. i. feinfühlig, ein Kompliment für Arinbjörn] den Namen erraten."

Ein wenig verallgemeinert, und wir hätten eine Minnedichterklage: eine Strophe vom zehrenden Leiden der Minne und von der Notwendigkeit, zu schweigen und die direkte Anrede an die Erwählte zu vermeiden.

Wir dürfen nun wieder aufs Ganze blicken. Die Sagaszene ist als ein Lob der Freundschaft gedacht. Was sonst einen Mann in Harnisch bringt, — eine Liebesstrophe, die eine Verwandte ins Gerede bringt, — nimmt Arinbjörn zwar nicht gerade gut auf, aber doch ohne Störung der Freundschaft. Die Aufklärung durch die zweite Strophe und Egils Bitte um Unterstützung machen Arinbjörn zum Fürsprecher für den Skalden. Der Auftritt ist der Glanzpunkt der Werbungsgeschichte, nicht die Pointe einer Liebeserzählung, und bildet im weiteren Zusammenhang der Saga ein Vorspiel für die große Freundesbewährung des Arinbjörn in York, wo er dem Egil am Hofe von dessen Todfeind die Treue hält und die Haupteslösung durch ein Preislied vermittelt. Das sichert den Bericht und die Strophen gegen den Verdacht, sie seien später erfunden und hinzugefügt worden, um in die *Egilssaga* eine Liebeshandlung einzuflechten.

III.

Kormak und Steingerd.

Mit skaldischem *mansöngr*, auf dem der besprochene Auftritt der *Eigla* aufgebaut ist, beginnt die Biographie des Skalden Kormak in dessen Saga (Kap. 3), wenn man von den einleitenden Absätzen über die handelnden Personen absieht. Das hat seinen Grund darin, daß der Stoff des Sagamanns in einer Strophensammlung bestand, wozu für die Jugendgeschichte des Helden keine weiteren Quellen hinzukamen. So wurde die Erzählung, wie Kormak sich in Steingerd verliebte, zu einem aus den Strophen herausgesponnenen verbindenden Text.

Die Strophen 1—10 bilden ein zusammenhängendes Vortragsstück, ein *Steingerdlied*, — das bedeutendste *mansöngskvæði*, das wir haben. Das tritt besonders hervor, wenn man die Erotik der Schaltsätze und Umschreibungen beachtet; es wäre verkehrt, hier nur traditionelles Formelwesen anzunehmen. Kühl klingen nur die Strophen 7 und 8, worin der Wert der Augen und Haare und schließlich des ganzen Mädchens bestimmt wird. Sie zeigen wohl das Herüberwirken mittellateinischer Liebespoesie aus England. (Daß dort die lateinische Liebesdichtung besonders früh aufblühte, zeigte Hennig Brinkmann, Gesch. d. lat. Liebesdichtung im MA., 1925, S. 4f.) Die 3. Strophe lasse ich weg, weil sie in der *Gunnlaugssaga* dem Gunnlaug Schlangenzunge zugeteilt wird; sie wirkt in der *Kormákssaga* wie ein Nachtrag zu Str. 2.

Die *Kormákssaga* berichtet im 3. Kapitel, daß Kormak und Tosti im Herbst auszogen, um die Schafe heimzuholen. Sie kamen auf den Hof im Gnupsdal, wo Steingerd, die Tochter des Thorkel in Tunga, aufgezogen wurde. Kormak und sein Gefährte blieben dort über Nacht. „Es war da", heißt es nun, „eine große Halle und darin machte man für die Gäste Feuer an. Abends gingen Steingerd

und eine Magd aus dem Arbeitshaus der Frauen und hörten in der Halle unbekannte Männer reden. Die Magd sagte: 'Liebe Steingerd, wir wollen nach den Gästen sehen!' Diese sagte, das gehöre sich nicht, ging aber doch hin zur Tür und trat auf die Schwelle, um über die Halbtür zu gucken. Da war ein Abstand zwischen der Halbtür und der Schwelle, so daß ihre Füße (den Männern in der Halle) sichtbar wurden. Kormak sah es und sprach die Strophe:

[1] 'Nun packt' mich auf meinem
Weg — (die Freyjas Halsband
trägt, zeigt' mir den Fußrist) —
rasch die mächtige Liebe;
Weibes Füße werden
Nöte mir einbringen —
(andres kenn ich nicht von
Hauben-Gerd) — noch öfter.'

Da merkte Steingerd, daß sie gesehen war, wandte sich zur Vorhalle und guckte unter den (geschnitzten) Bart des Hagbard. Da traf das Licht ihr Antlitz und Tosti sagte: 'Kormak, siehst du die Augen draußen neben dem Hagbard-Kopf?' Kormak sprach die Strophe:

[2] 'Brannten zu mir Weibes
beide Wangenleuchten —
(nicht zu lachen scheint mir's) —
über Saales Holzstoß;
hochgewachsnen Mädchens
Knöchel konnt' ich sehen —
(Sehnsucht wird mich nie verlassen) — an der Schwelle.'

Tosti sprach: 'Unverwandt schaut sie auf dich'. Kormak sagte:

[4] 'Hielt auf mich Mets Linde, —
(nicht leugn' ich Feuers Not, —
weiß: will Asin halten) —
ringgeschmückt die Augen,
da Schachbretts Türsäule —
(Glück möcht' Schiffs-Frigg halten!) —
halsbandwert am Haupte
Hagbards auf mich starrte.'

Dann gingen die Mädchen in den Saal und setzten sich. Kormak hörte, was sie über sein Aussehen sagten. Die Magd meinte, Kormak wäre schwarz und häßlich. Steingard nannte ihn schön und in jeder Hinsicht ausgezeichnet, — 'wenn er

auch einen kleinen Fehler hat: daß ihm eine Locke in die Stirn hängt'. Kormak sprach die Strophe:

[5] 'Einen Fehler merkte
Feuerbanks Walküre, —
(Abendkampf wob Asin
allweiß), — wenn auch kleinen;
Falklands Frigg erwähnte,
wohlgeborn', die Haare, —
(Weiberart ich kenne) —
in der Stirn die Locke.'

Die Magd sprach: 'Schwarz sind die Augen, liebste, und das steht ihm nicht gut'. Das hörte Kormak und er sprach die Strophe:

[6] 'Schwarze Augen trag ich
hin zum Hauptschmucks-Lande —
(bleich schein ich der Ärmel-
Asin) — und auch Blässe.
War doch oft bei Mädchen,
Halsbandland, gewesen,
anbändelnd mit Ring-Frigg
rasch, als prächt'ger Junge.'

Kormak und sein Begleiter blieben da über Nacht. Morgens ging Kormak zum Wassertrog und wusch sich; dann trat er in die Frauenstube und sah niemand, hörte aber jemand im inneren Raum reden und wandte sich dorthin. Da war Steingerd und einige Frauen. Die Magd sagte zu Steingerd: 'Da kommt nun der schöne Mann, Steingerd', und sie antwortete: 'Er ist wahrhaftig ein wackerer Bursche'. Steingerd kämmte sich eben. Kormak sagte: 'Willst du mir den Kamm leihen?' Steingerd reichte ihn hin; sie hatte so schönes Haar wie keine andere. Die Magd sprach: 'Du würdest viel dafür geben, wenn die Frau, die du einmal haben wirst, solches Haar wie Steingerd hat und solche Augen'. Kormak sprach die Strophe:

[7] 'Jedes Met-Frigg-Auge
schätz' ich, das im lichten
Leib der Kissen-Nanna
liegt, dreihundert Gulden;
das Haar schätz' ich, das die
Linnen-such-Sif ordnet, —
(viel gilt Freuden-Freyja) —
auf fünfhundert gerne.'

Die Magd sagte: 'Gleiche Zuneigung habt ihr; die ganze Steingerd mußt du dann hoch bewerten'. Kormak sprach die Strophe:

[8] 'Ganz gilt dem Kühnen Hortes
Fichte, die mir Leid schafft,
soviel wert wie Island,
Hunnenland und Dän'mark;
schätz' gleich Englands Erde
Kopfdickichts Speer-Asin —
(klug gilt mir Meerfeuers
Kampfmaid) — und Flur Irlands.'

Tosti kam in diesem Augenblick und wollte, daß Kormak nun etwas täte. Kormak sprach die Strophe:

[9] 'Leichtfüßig sollst, müder
Tosti, mein Roß rennen
lassen — (gib ihm Gerte) —
über weite Heiden;
lieber will ich plaudern
vielerlei mit Steingerd
als die braunen Schafe
von der Alm heimtreiben.'

Tosti sagte, das müßte ihm freilich vergnüglicher sein, und er zog aus, während Kormak am Schachbrett saß und sich unterhielt. Steingerd sagte, er wüßte sich besser auszudrücken als man ihr gesagt hätte. Dort saß er den Tag über. Dann sprach er die Strophe:

[10] 'Mir gab, schmutzbefreitem,
Freyja Haupthaarwaschens —
(gut war ich empfangen) —
speerzähn'gen Haarordner;
doch war ich mit dieser
Drachenfeldesfichte —
(Meerfeu'rs Frigg zu lieben
denk' ich) — kaum bekannt noch.'

Tosti kam (dann wieder) von Gebirge herunter und sie zogen nach Hause. Kormak pflegte von da an nach Gnupsdal zu kommen, um Steingerd zu besuchen, und verlangte von seiner Mutter, ihm gute Kleider zu machen, damit er sich der Steingerd immer aufs Beste präsentieren könne. Dalla [die Mutter] meinte, es sei ein großer Standesunterschied und darum nicht so sicher, daß es gut ausgehe, wenn Thorkell auf Tunga [Steingerds Vater] davon hörte."

Die Mutter deutet damit an, daß Kormak mit einem Mädchen angebändelt hat, dessen Familie sich besser dünken durfte als die eigene. Aber die Saga berichtet gleich anschließend, daß daraus keine Schwierigkeiten entstanden: „Thorkell erfuhr bald, was los war und meinte, ihm und der Tochter würde es Schande bringen, wenn Kormak keine feste Bindung einginge". Der Vater der Steingerd hatte also nichts gegen Kormak, trotz des Familienunterschieds, nur gegen das lockere Verhältnis der Besuche. Der Sagamann erzielt so zwischen den Zeilen den Eindruck des hohen persönlichen Ansehens des jungen Kormak: er hätte in die beste Familie einheiraten können, wenn er nur gewollt hätte.

Damit erhalten wir die grundlegende Voraussetzung für die Deutung des *Steingerdlieds*: es ist ein *mansöngskvæði*, welches das Mädchen bloßstellt. Das Entscheidende war, daß Steingerd dem Kormak den Kamm lieh, denn darin durfte man eine große und weitgehende Gunstbezeigung sehen. Das Urwüchsige dieses Liebeszeichens versichert uns dessen, daß kein literarisches Schema oder Vorbild im Spiele war, auch wenn diese Handlung in Island traditionell eine solche Bedeutung gehabt haben sollte. Daher kommt Kormak in der Schlußstrophe darauf zurück, und darum sagt er hier, sich des schnellen Erfolgs rühmend, „obwohl wir uns kaum kannten".

Ebenso wichtig ist für die Deutung des Lieds, daß es über das Gewohnte hinausging, wenn den Skalden zuerst die Knöchel des Mädchens fesselten. Dabei ist der Unterschied zwischen der Darstellung in den Versen und in der Sagaprosa zu beachten. Nach der Prosa erblickte der Dichter die Füße des Mädchens nur, weil zwischen Tür und Schwelle ein Zwischenraum war; nach der Strophe 1 aber (*rétti ristr mér* „zeigte mir den Rist") konnte man denken, daß Steingerd es darauf angelegt hatte, Eindruck zu machen. An und für sich genügte es schon, von den Knöcheln zu dichten, ohne daß das Mädchen etwas dagegen hatte, um das Einverständnis der Liebenden in schiefes Licht zu setzen. Die fesselnde Schönheit eines Mädchens pflegte man mit weißem Hals und blanken Armen anzudeuten. Allzu anfällig gegenüber Frauenschönheit war, wer wie Freyr im *Skirnirlied* schon von den Armen 'getroffen' wird:

„Gehen sah ich / in Gymirs Hof,
die ich minne, die Maid:
die Arme glänzten, / von ihnen strahlten
die Luft und das Land.

Die Maid ist mir lieber, / als ein Mädchen noch
je einem Jüngling war;
von Asen und Alben / nicht einer uns gönnt
zusammen zu sein."

Wahrscheinlich gehören diese Verse zu den Voraussetzungen des *Steingerdlieds*. Die Ähnlichkeit im Namen und die Ähnlichkeit der Szene (Gerðr: Steingerðr

gehen über den Hofplatz) konnten dem in Götterliedern bewanderten Kormak (vgl. die Anspielungen seiner *Sigurðardrápa*) nicht entgehen.

Auf den hiermit angenommenen Zusammenhang spielt Kormak in Str. 1 an, wenn er die Steingerd als *fald-Gerðr* „Hauben-Gerd" bezeichnet. Die Anspielung wird unterstrichen, wenn ich mit der Textanordnung im ersten Helming der Strophe Recht habe:

nú varð mér í mínu —
(menreið iǫtuns) — leiði —
(rétti ristr mér snótar) —
ramma ást fyr skǫmmu.

Hier fasse ich *menreið iǫtuns snótar* als „Halsbandträgerin der Frau des Riesen", d.i. „die Freyjas Halsband trägt" (Freyja wurde immer wieder von Riesen begehrt). Auch sonst finden sich noch Hinweise auf das Halsband als Frauenschmuck, wahrscheinlich, um Steingerd mit der Halsbandgöttin Freyja zu verbinden: *helsisœm* Str. 4 „halsbandwürdig", *mengrund* „Halsbandland" (= Frau) in Str. 6.

Als *mansöngskvæði* alten Schlages, so daß es den Verwandten der Steingerd unliebsam werden konnte und mußte, erweist sich das Lied in Umschreibungen und Schaltsätzen — also im Unterton. So glaube ich in Str. 5 lesen zu dürfen:

(Eir vaf aptanskœrur
allhvít)

„die Eir [Asin] wob Abendkämpfe, die allweiße" (also *of* der Hs. = *óf* = *vaf*), wo man andernfalls (mit *of* „um, über") zu einer recht verwickelten Konstruktion gezwungen wird, so ist *beðjar Nanna* in Str. 7 „Kissen-Nanna" zu verstehen, so in Str. 7 *dýr verði fœgi-Freyia* „köstlich werde die Freuden-Freyja" (wobei *dýr verða* das Wort *þýðask* „sich lieb machen, die Gunst gewinnen" vertritt), dann ist in Str. 9 *at mœla mart orð við Steingerði* vielsagend, da schon *mœla við konu* „mit einer Frau reden" in solchem Zusammenhang als verhüllende Umschreibung gelten müßte, und endlich verheißt in Str. 10 *minnumk Eir at unna unnfúrs* „ich bin dessen eingedenk, die Eir des Wogenfeuers [Eir des Goldes, Frau] zu lieben" mehr, als ihr die Liebe zu weihen.

Das *Steingerdlied* macht das Verbot der *mansöngskvæði* recht wohl verständlich: solche Gedichte waren ein Anlaß zu Fehden und Streitigkeiten. Freilich, Kormak spielte den Frechdachs, liebte dieses Spiel mehr als die Frau, hielt an der Spannung einer nicht-erhörten, unerfüllten Leidenschaft zeitlebens fest. Später gehörte das zur Skaldenliebesgeschichte — vielleicht durch eine Fernwirkung des Minnedienstes. Daran ist natürlich nicht zu denken, wenn das *Steingerdlied* und überhaupt ein Großteil von Kormaks Einzelstrophen echt ist und somit aus dem 10. Jh. stammt.

Innerhalb des *Steingerdlieds* ist nur die oben bereits ausgeschlossene Str. 3 Zusatz (und zwar Einschaltung in die Saga, nicht ins Lied), und nur die zwei Strophen, welche den Wert der Steingerd abschätzen (7 und 8), könnten vielleicht jüngeren Ursprungs sein, weil sie einem verbreiteten Huldigungstopos angehören. Ich glaube aber, soviel Lehngut darf man dem Kormak selbst zutrauen.

Ich halte den Bericht der Saga und die entsprechende Deutung der Strophen 1 ff. für echt. Die forcierten Kühnheiten des Gedichts, die prahlerisch klingenden Sätze in Str. 5 und 6 (*þat skyldak kyn kvinna kenna* „ich sollte wohl der Frauen Art kennen" und *þó hefk mér hiá meyium . . . komit stundum . . . drengr inn fagri* „doch hab ich oft bei Mädchen als prächtiger Bursche gegolten"), all das versteht man wohl als eine Reaktion auf ein frühes, verfrühtes Liebeserlebnis. Wo man etwas dergleichen von sich aus gestaltete, wie in der *Baldersaga* des Saxo Grammaticus, da wählte man kräftigere Farben: Balderus erblickte die Nanna im Bade; oder man fand wie in der *Hallfreðarsaga* mehr Freude an Schelten und drastischen Szenen.

Die *Kormákssaga* erweist sich übrigens als ein sicherer Wegweiser der Deutung. Sie erzählt im 4. und 5. Kapitel von den Nachstellungen, denen Kormak von seiten der Familie der Steingerd ausgesetzt war. Erst ist es Narfi, ein Hausgenosse von Steingerds Vater, der andeutet, er wolle dem Kormak die Besuche verleiden, diesem zum Hohn eine Wurst unter die Nase hielt und dafür von Kormak, der den Sinn der Anrempelung verstand, niedergeschlagen wurde. Ernster war der Anschlag der beiden Söhne einer Zauberin Thorveig. Da hatten Thorkel und jener Narfi dem Kormak mit Schwert und Sense eine Falle an der Tür eingerichtet und drinnen saßen die Brüder. Aber die Falle verfehlte ihr Ziel, und die Brüder bekamen es mit der Furcht zu tun. Da lauerten sie dem Kormak auf dem Heimweg auf und fielen im Kampfe. Darauf zwang Kormak die Mutter der beiden, die Thorveig, den Gau zu verlassen, und verweigerte ihr zugleich die Zahlung einer Buße. „Da sprach Thorveig: 'Es ist zu erwarten, daß du es erreichst, daß ich den Gau verlassen soll und meine Söhne ungebüßt bleiben, aber damit will ich dirs lohnen, daß du niemals die Steingerd haben sollst!' Kormak sagte: 'Darüber hast du nicht zu bestimmen, böses Weibsbild'." Darauf folgt nun die Szene, in der Steingerd erklärt, die Liebe Kormaks zu erwidern, wovon unten anläßlich der Strophen des Stücks noch die Rede sein wird.

Für das Verständnis des *Steingerdliedes* hat Kormaks Erwiderung auf die Fluchandrohung der Thorveig Bedeutung. Kormak gibt nichts auf die Äußerung der Zauberin, fürchtet ihre Macht nicht, kümmert sich überhaupt nicht um Schicksal und Schicksalsglauben. Es ist so, wie Felix Niedner, dessen Charakteristik der Sagahelden mir sonst nicht ganz treffend erscheint, in der Sammlung Thule 9, S. 10 sagt: „Er [Kormak] scheint von dem Aberglauben der Zeit unberührt. Erst ganz zuletzt macht auch er sein böses Geschick verantwortlich".

Darauf beruht die Anwendung von Liebeszauberformen in der Liebesdichtung. Es ist Profanierung des Zaubers, wenn die Strophen eines *mansöngr* wie im

Steingerdlied an den Freund und an die Geliebte gerichtet sind als Aussage des persönlichen Gefühls. Überlieferte Maßstäbe, überkommenes Verhalten, traditionelle Riten werden beiseitegesetzt. In diesem ersten Anlauf entsteht noch nicht gesellschaftsfähige Liebesdichtung, wohl aber echte. Im *Steingerdlied* steckt Über-Mut als Vorstufe des *hôhen muotes*.

Damit haben wir auch Elemente einer zweiten Strophengruppe in Kap. 6 — der Verlobungsstrophen — genannt. Eine und eine halbe Strophe spricht Kormak, mit einer Halbstrophe erwidert Steingerd.

Kormak hatte, wie wir schon hörten, die beiden Thorveigsöhne getötet, die ihm wegen seiner Besuche bei Steingerd auflauerten. „Kormak besuchte", heißt es nun in der Saga, „Steingerd wie bisher, und einmal, als sie über jene Ereignisse sprachen, tadelte sie ihn [wegen des Totschlags] nicht. Kormak sprach die Strophe:

[19 der Saga, 18 der Kormak-Ausgaben]

'Lauern Leut' und neiden
mir's, dich anzuschauen;
deren Bein' sich mühn soll'n
durch Trügerstroms Schlangen.
Denn aufwärts werd'n alle,
Bierschiffs Leucht-Grund, eh ich
dich lass', in des Drachen
Land Weltströme fließen!'

'Rede nicht so viel davon', sagte Steingerd, 'viel kann dazwischen kommen'. Da sprach Kormak die Strophe:

[20 der Saga, 19 der Ausgaben]

'Welchen Walkürnsinnes
Wecker wirst, Frigg Kopftuchs, —
(Glück des Lauchs erscheint mir) —
wähl'n zum Mann dir, lichte?'

Steingerd sagte:

[21 der Saga]

'Bruder, blindem, wollt ich
Ringbrech!, mich verloben, —
(würden Gott und Schicksal
gut, wie's ging') — des Frodi.'

Kormak sagte: 'Nun wähltest du, wie es sich gehört . . .'."

Von den Strophen dieses Stücks versetzt uns die erste, Nr. 18, in nicht geringes Schwanken bezüglich der Echtheit. Sie ist wie Str. 17, die mit den gleichen Worten *Sitia menn ok meina* beginnt, worin *meina* dem mhd. *nîdent* gleich ist, eine richtige Merkerstrophe. Das Wort *ásiána* wird sonst nur sehr spät belegt; das Lexicon poeticum führt es nur noch aus der *Pétrsdrápa* an (Str. 19 vom Anschauen Gottes); das nahestehene *ásián* haben nur die *Lilja* und ein Vers

der *Harðarsaga*. Komponiert ist Str. 18 auf *Völospá* 36 und 39; ich verweise im folgenden durch Indices auf die Bezugswörter:

Kormak: *Sitia menn ok meina*[1]
mér ásiǫnu þína;
þeir hafa lǫgðis[1] *loddu*[2]
linna[3] *fœtr*[4] *at vinna*[5].
Þvít upp skulu allar,
ǫlstafns, áðr þér hafnak,
lýsi-Grund, í landi[6]
linnz[7] *þióðáar*[8] *rinna.*

Völ. 36 *A*[2] *fellr austan | um eitrdala,*
sǫxom ok sverðom[3], *| Slíðr heitir sú.*

39 *Sá hon þar vaða*[4.5] *| þunga*[5] *strauma*[2.8]
menn meinsvara[1] *| ok morðvarga, . . .*
þar[6] *saug Níðhǫggr*[7] *| nái framgengna,*
sleit vargr vera, | — vitoð ér enn, eða hvat?

Freilich: gab es zur Zeit des jungen Kormak schon die *Völospá*? Wenn nicht, so könnte der Dichter sich auf die Merkstrophe beziehen, auf welcher die *Völospá* fußt. Bedenklicher ist, daß sich die Skaldenstrophe so breit auf Merkdichtung stützt: durfte ein Skalde, der auf sich hielt, das tun? Für eine Drapa würde ich es für unmöglich halten, aber bei einer Lausavisa mochte es eben angehen. Unsere Strophe ist kein Schreibermachwerk. Der Topos vom aufwärtsfließenden Wasser ist so gewendet, daß er ganz in nordische Umwelt versetzt ist. Auf die Unterweltsflüsse angewendet, hat er mehr Anschauung als sonst: die Schneiden, welche den Watenden zusetzen, werden dadurch unwirksam. Für hohes Alter spricht der Gebrauch von *lǫgðir*; das ist sonst ein häufiges Skaldenwort für „Schwert", für diese Stelle vermute ich aber den Sinn „Bösewicht" wie bei Thorbjörn in der *Glymdrápa* 8, und die Entlehnung aus altengl. *logðer*, *logðor* „cacomecanus". Auch bei Thorbjörn steht das Wort in einem Zusammenhang, der auf den Unterweltsfluß mit Schwertern und Schneiden hinweist: *þverrir lǫgðis eiðs lœbrautar* „einer, der die Unheilswege an der Landzunge des Bösewichts eintrocknen läßt". Ein spätes Eddalied, *Grógaldr* 8, zieht die Kormakstelle und die aus der *Glymdrápa* zusammen: *þióðáar . . . snúiz til heliar . . . ok þverri æ fyr þér* „die Weltströme . . . sollen zur Hel sich wenden und vor dir vertrocknen". Diese Strophe hat als Kommentar aus dem Mittelalter für uns großen Wert, aber man könnte aus ihr und anderen Zeugnissen schließen: das 13. Jh. beschäftigte sich so intensiv mit den Unterweltflüssen (und hatte auch noch die *Glymdrápa* so gegenwärtig), daß man erst recht glauben darf, Kormaks Lv. 18 wäre eigentlich eine Dichtung des 13. Jh.s. Dazu kommt, daß die Szene von den Thorveigsöhnen überhaupt die Federn der Spätzeit in Bewegung setzte. Von den drei weiteren Strophen dieses Stücks ist nur die erste, Lv. 14, sicher alt

darüber in einer Arbeit über Hrungnir). Man könnte sich auch denken, daß von 8 der zweite Helming von Kormak stammt und zur vollen Strophe gegen die Merker aufgerundet wurde. Das Bild vom Aufwärts- und Rückwärtsfließen des Wassers könnte dem Kormak aus England zugekommen sein (vgl. oben zu Lv. 8). Freilich möchte man dann *lǫgðir* im ersten Helming als englisches Lehnwort davon nicht abtrennen: also auch die Verdachtsmomente beginnen nun rückwärts zu ebben.

Es bleibt *ásiǫnu* als Vokabel der Spätzeit. Die Begriffsbestimmung im Lexicon poeticum² S. 31 ist zu etymologisch: *aasyn, ansigt.* In rühmenden Personenbeschreibungen bezeichnet es „strahlende, verklärte Schönheit", wie es sich aus den Sagastellen ergibt: *Laxdoela* 32 von Gudrun: *hon var kvenna vænst, er upp ǫxu á Íslandi, bæði at ásjánu ok vitsmunum* „sie war die ansehnlichste Frau, die in Island geboren wurde, an strahlender Schönheit wie an Geistesgaben", *Njála* 132: *enn líkami Njáls ok ásjána sýnist mér svá biartr, at ek hefi engis dauðs manns líkama sét jafnbjartan* „aber Njals Leiche scheint mir hinsichtlich ihres Glanzes so hell, daß ich keinen ebenso hellen Leichnam eines Toten je sah" (die Wörterbücher nehmen allerdings *líkama ok ásjána* als zweigliedriges Subjekt: „Leiche und Gestalt", doch ich glaube *ok ásjána* für „quoad splendorem" nehmen zu dürfen), und daran schließt sich in der *Pétrsdrápa* 19: *Ásjónu guðs sýnir sól bjartari góligr sonr ... snjó hvítari at líta* (von der Verklärung Christi) „Verklärung zeigt der gute Gottes Sohn, heller als die Sonne und weißer als Schnee anzuschaun". Vor diese Belegreihe setzt sich Kormaks *ásiǫnu þína* „deine Schönheit", und ich glaube damit schwinden die Bedenken gegen Kormaks Verfasserschaft.

Das ist für uns wichtig, weil Steingerds Replik „Rede nicht soviel davon, vieles kann dazwischen kommen" ein notwendiges Gelenk zur Halbstrophe bildet und Steingerds Antwortstrophe schon vorbereitet. Die Strophe von den rückwärtsfließenden Strömen der Unterwelt macht aus Glaubensdingen (denn Island war im 10. Jh. noch heidnisch) den verwegenen Schmuck eines Liebesgedichts, und das kann die schlichtgesinnte Steingerd nicht hören. Kormak fühlt einen Zweifel an seiner Persönlichkeit heraus und sieht sich zur Frage gedrängt: „Wen wählst du zum Mann, willst du mich?"

Kormaks Frage, Str. 20, bringt einen Nachklang der urnordischen Segensformel *lina, laukaR, alu:* das erste Wort ist mit *línu* in der Kenning *Hlín línu* „Hlin [Asin] des Kopftuchs" aufgenommen, das zweite liegt nach meiner Besserung in *lauka* (für *lúka* der Hs.) vor, das dritte Glied ist durch ungefähr gleichbedeutendes *líkn* vertreten. Wir sehen damit wieder alte Zauberformulierungen durchbrechen.

Steingerds Antwort, Str. 21, weist nun bezeichnenderweise auf das Schicksal hin: *yrði góð, sem gerðisk, goð mér ok skǫp* „würden Götter, wenn es ginge, und Geschick mir gut [gestaltet]". Für Steingerd war es Übermut, Hybris, daß sich Kormak gar nicht um das Schicksal kümmert und keine Spur von jener Ver-

haltenheit gegenüber Unwettern des Lebens zeigt, auch nichts von dem Ernstnehmen des Zaubers, wie es für die Kultur des nordischen Bauerntums kennzeichnend ist.

In diesen Versen ist der Finger auf das gelegt, was das liebende Paar trennt und getrennt hält. Ich kann die beiden Halbstrophen nicht als Duett nehmen, wie Niedner (Thule 9, 12): „Dieses reizvolle Frage- und Antwortspiel . . . ist in seiner Schalkhaftigkeit kaum zu übertreffen". Freilich übersetzt Niedner einen anderen Text (mit *leika* statt *lúka*, also „der Spiele", doch bleibe ich wie Niedner beim handschriftlichen *blindom*, wofür Kock *blíðom* „dem freundlichen [Bruder]" einsetzt); es heißt also bei Niedner:

„Meine lichte Lein-Hlin,
liebe Antwort gib mir:
welchen Mann der Walstatt
willst zum Liebesspiel du?"

„Frodis blindem Bruder
Braut sein wollt' ich, traute,
wenn die gnäd'gen Götter
gönnen mir dies könnten."

Das wichtigste kommt auch hierbei deutlich heraus: Steingerds Gedanke ans Schicksal.

IV.

Wandlungen der Walkürendarstellung.

Der älteste Skalde, von dem eine Liebesgeschichte angedeutet wird, vergleichbar der des Kormak, ist Ölvir hnúfa, ein Hofskalde des Harald Schönhaar, als Gefolgsmann und wohl auch als Dichter von großem Einfluß. Das wenige, was von ihm an Versen überliefert wird, erlaubt kaum ein Urteil über seine Kunst. Es ist nur ein Viertel einer Strophe eines Thor-Gedichts und die Strophe aus dem Skaldenthattr, einer schwankhaften Erzählung von drei Hofskalden, die von einer Witwe an Haralds Hof zum besten gehalten wurden. Die Strophen des Thattr gelten nicht als sicheres Gut der Skalden; daß sie sich großen Teils unserem Verständnis nicht erschließen, könnte freilich für ihre Echtheit sprechen. Es empfiehlt sich aber, nur auf das zu bauen, was die *Egilssaga* von ihm berichtet: „Damals wohnte Jarl Atli der Schlanke in Gaular; seine Kinder waren Hallsteinn, Holmsteinn, Hersteinn und Solveig die Schöne. Einmal waren im Herbst viele Leute beim Herbstopfer in Gaular. Damals sah Ölvir Solveig und verliebte sich in sie; später warb er um sie, aber dem Jarl schien er nicht ebenbürtig und dieser wollte sie ihm nicht zur Frau geben. Daraufhin machte Ölvir viele Mädchenlieder [*mansöngskvæði*]. So viel machte sich Ölvir aus Solveig, daß er von den Wikingzügen abließ; [seine bisherigen Gefährten] Thorolf und Eyvind Lamm blieben aber beim Wiking." So wird im 2. Kapitel berichtet. Im 4. heißt es dann,

daß die Söhne des Atli im Jahre 869 auszogen, um den Ölvir zu töten. Sie hatten solche Übermacht, daß Ölvir flüchten mußte; er begab sich zu König Harald und wurde sein Hofskalde.

Also eine große Liebe, die auf den Widerstand der Verwandten des Mädchens stößt, eine Liebe, die den Liebenden zum Aufgeben des Wikinglebens veranlaßt, ein Widerstand, für den sich der Dichter mit „Mädchenliedern" rächt. Das Referat der *Egilssaga* klingt nicht nach Ausschmückung und Erfindung, aber man könnte sagen: so stellte man sich im 12. Jh. ein Skaldenleben vor, und was in der *Egilssaga* so knapp und sachlich berichtet wird, umschreibt nichts anderes als „er war ein guter und berühmter Skalde". Man zögert, schon dem 9. Jh. zuzuschreiben, was fürs 10. belegt ist.

Doch solche Zweifel lassen sich nicht aufrechterhalten. Die Walküren-poesie, die mit dem „Rabengespräch" oder *Haraldlied* des Thorbjörn hornklofi beginnt, entfaltet in der Zeichnung von Mädchengestalten ein Können, das auf eine blühende Liebesdichtung hinweist.

Thorbjörns Gedicht (Thule 2, 191 ff.), „eddahaft schlicht", aber in der Auswahl der Versmaße über die Edda hinaus frei, behandelt die Schlacht an der Hafrsfjörde 872. Die Walküre befragt den Raben, der dabei war — im Hintergrund steht der Walhallempfang für die Gefallenen. Der Dichter versteht es, mit kleinen anschaulichen Zügen die Sprechenden vors Auge zu stellen: das ist primäres Erfassen der Wirklichkeit von jener Art, die ich in der demnächst erscheinenden Adolf-Bach-Festschrift der Rheinischen Vierteljahreshefte bespreche; auf diesem Boden erwachsen später manche Schaltsätze der Hofton-Skaldik.

Die Walküre wird uns als schön und klug vorgestellt, liebenswert, aber unnahbaren Sinnes. „Lichthaarig, funkeläugig, hellbrauig, halsweiß" steht sie vor uns, in 'hochgeschlossener' Kampfrüstung; nichts, was üblicher Weise (wie die blanken Arme) oder überraschender Weise (wie Steingerds Knöchel) Liebe erregen könnte. Ich zitiere nach Genzmer, Thule 2, 191 die Eingangsverse des Preislieds:

[1] „Hört mich, ihr Helmträger! / Von Harald will ich
Schwerttaten schildern, / dem schätzereichen;
die Mär will ich melden, / die von einer Maid ich hörte,
der Lichthaarigen Reden, / die mit dem Raben sprach.

[2] Klug war die Kampfmaid, / kalt war gegen Männer
die funkeläugige, / die die Vögel verstand.
Die hellbrauige / und halsweiße begrüßte
Hymirs Hauptspalter, / der hoch auf der Klippe saß.

[3] 'Was gibts, ihr Raben? / Vor Beginn des Tages
wo schwangt ihr euch her, / die Schnäbel gerötet?
Aas hängt in den Klauen; / ihr atmet Leichenduft:
wo ihr Waltote wußtet, / weiltet ihr nächtlich.'

[4] Der Schwarzrock schüttelte sich / und den Schnabel strich er,
des Aars Eidbruder, / und auf Antwort sann er: . . ."

Drei Menschenalter später, nach Hakons des Guten Tod 961, wurde von Eyvind Skaldaspillir das jüngst vom *Eiriklied* gegebene Vorbild (Thule 2, 195 ff.) nach Mustern aus der Thorbjörntradition abgewandelt im *Hakonlied* (Thule 2, 198 ff.). Zwei Walküren, Göndul und Skögul, hatte Odin ausgesandt, Könige für Walhall zu erwählen. Die eine, Skögul, heißt die „Mächtige", und nach ihr benennt die Str. 8 das Kampfgetümmel:

„Es rasten unter Randes / gerötetem Himmel
Sköguls Böen, / wider Brünnen schlagend."

Von Göndul aber sagt Str. 10:

„Göndul da sprach, / auf den Gerschaft gestützt:
'Es wächst der Himmlischen Heer;
denn es haben Hakon / mit Heeresmacht
die Asen eingeladen'."

Man darf hier die Worte auf die Goldwaage legen, gerade in dieser Strophe, welche die große und schwere und ehrende Entscheidung der Götter verkündet. Daher müssen wir aufhorchen, wenn die Walküre dasteht, kokett-kriegerisch „auf den Speerschaft gestützt" — im Urtext ein Schaltsatz: *studdisk geirskapti* „sie stützte sich auf den Gerschaft".

Daran schließt sich Str. 11:

„Der Herrscher hörte, / was die Hehren sprachen,
im Sattel die Siegjungfrauen;
wissend schienen sie, / bewehrt mit Helmen,
Schilde schirmten sie." (Thule 2, 200.)

Oder wörtlich: „Der Herrscher hörte, was die Walküren sagten, die hehren, von Rosses Rücken; besonnen sie sich gaben und behelmt saßen sie, und hielten die Schilde vor sich".

Erst im Umkreis der Eddadichtung erhalten diese Verse ihre rechte Deutung, ihr volles Gewicht und ihre Klangfarbe, denn diese Nuancierung — daß die Walküren in kecker Eleganz gewaffnet und beritten auftreten — setzt sich einerseits in der Walkürendichtung, anderseits im Jungheldenbild noch lange fort.

Den Ausgangspunkt der Vorstellungen, welche Eyvind gestaltete, finden wir ebenfalls in der Edda, in der ungefähr gleichaltrigen *Völospá*. Das Reiten galt damals als Lebenselement der Walküren, als der wesentliche Zug ihrer Epiphanie — man hat es sich im Stil der apokalyptischen Reiter zu denken. Die *Völospá*-Strophe, welche den Hintergrund von Balders Tod zeichnet, ein zweites

Kriegsalter zwischen dem ersten des Wanenkriegs und dem dritten des Weltuntergangs ankündigend, diese Strophe, welche eben die Namen Skögul und Göndul stark betont, und eine Walküre sogar *Geirskǫgul* „Ger-Skögul" nennt, redet eindringlich, epochenandeutend vom Reiten:

Sá hon valkyrior, / vítt um komnar,
gǫrvar at ríða / til Gotþióðar;
Skuld helt skildi, / en Skǫgul ǫnnor,
Gunnr, Hildr, Gǫndul / ok Geirskǫgul, —
nú ero talðar / Nǫnnor Herians,
gǫrvar at ríða / grund, valkyrior.

„Sah ich Walküren, / weither gekommen,
fertig zu reiten / ins Gotenland;
Skuld hielt den Schild, / Skögul die zweite,
Gunn, Hild, Göndul, / endlich Ger-Skögul, —
nun sind genannt / die Bräute Heergotts,
fertig zu reiten / über Land: Walküren!"

Das ist das eine; das andere ist das Sich-stützen auf den Ger. Dahinter taucht das Bild eines anderen Ger-Stützens auf, welches das erste Kriegsalter einleitet, jener Ritus, den die Asen — die Götter in Odins Halle — gegen Gullveig, die sonst die Zauberin Heid hieß, anwandten:

[21] *Þat man hon fólkvig / fyrst í heimi,*
er Gullveigo / geirom studdo,
ok í hǫll Hárs / hana brendo
þrysvar brendo, / þrysvar borna,
opt, ósialdan; / þó hon enn lifir.

„Da kam zuerst / Krieg in die Welt,
als Götter Gullweig / mit Geren stießen
und in Heervaters / Halle brannten,
dreimal brannten / die dreimal geborne (Thule 2, 36f.)
— oft, immer wieder, — / und doch lebt sie."

Die letzte Zeile, von Genzmer mit Recht beiseite gelassen, gibt einen Kommentar aus alter Zeit: sie deutet den ewigen Gegensatz an, in dem Gullveig zu den Asen steht, deutet auf das unüberwindlich Anti-Asische ihres Wesens hin, sie, die als „Wonne übler Weiber" (Str. 22), einen unmännlichen Liebeszauber trieb.

Mit *geirom studdo* „sie stützten sie mit Geren" ist ein verschollener Ritus gemeint: die Zauberin wurde auf Speere gesteckt und übers Feuer gehängt, zur Expiation des Hauses, der Odinshalle. Wahrscheinlich gehörte das an den Schluß einer Fruchtbarkeitsfeierlichkeit ausschweifender Art — diese von Haus

zu Haus wandernde ist eine Isis des Volksbrauchs, in der *Völospá* wieder in die Götterwelt erhoben, diesmal in die Urzeit versetzt.

Damit aber kokettiert die Walküre, auf den Speer gestützt, die erotische Seite des Todeserlebens betonend. Man sah damals, im 10. Jh., den Gefolgsschaftskämpen als einen „richtigen Soldaten", — die Walküre nahm Züge eines lebfrischen Mädchens an. Der rasche Tod auf dem Schlachtfeld wurde Tanz und großes Spiel, — auf der Gegenseite stand das Sterben des miselsüchtigen Alten in stickiger Stube: *strádauði* ist einzig durch Kormak in diesem 10. Jh. altbezeugt, Str. 64:

Þó munk, greipar glóðar
Gerðr, strádauða verða

„[ich komme aus dem Kampf . . .]
doch soll ich, Arm-Feuers-
Gerd, Strohtoter werden."

Dies wären die Voraussetzungen.

Eyvinds Bild von der Kampfmaid bildet die Grundlage für das Walkürenbild der Helgidichtung im ersten Lied vom Hundingstöter, Str. 15—17: Helgi wirbt um die Gunst der Mädchen, aber sie weisen auf Kampf hin. Die Schilderung der Walküren macht aus skaldischen Kampfbildern deren Attribute:

„Da brach ein Licht / aus den Logabergen,
und aus dem Licht / lohten Blitze;
⟨da sah der Fürst / Frauen reiten,⟩
hoch in Helmen / auf Himmelsauen;
die Brünnen waren / mit Blut besprengt,
die Speerspitzen / sprühten Strahlen.

Frühe fragte / im Forst der Wölfe
solches der Sieger / des Südens Mädchen,
ob mit den Helden / heim sie zur Nacht
reiten wollten; / es rauschten die Lanzen.

Sigrun sagte / vom Sattel drauf —
der Schildlärm schwieg — / dem Schatzspender:
'Andres, mein ich, / unser wartet,
als mit Borghilds Sohn / Bier zu trinken'."

„Sigrun vom Sattel", auf altnordisch: . . . *af hesti* . . . „vom Pferd", bewahrt den Ausgangspunkt, Eyvinds *af mars baki.*

Der Helgidichter fand es schon nötig, ernstere Züge einzuzeichnen: er holt die „blutbespritzten Brünnen" aus dämonischer, urtümlicher Walkürenvorstellung. Sein Jahrhundert, das 11., vollendet diesen Weg mit dem Walküren-

lied auf die Schlacht von Clontarf 1014 (Thule 2, 48ff.); an blutigen Webstühlen zu singen als Nornen der Schlacht, stiegen sie von ihren Rossen. Mit gezogenen Schwertern webten sie (Str. 3: *sverðom tognom*), mit gezückten Schwertern reiten sie weiter (Str. 11: *brugðnom sverðom*). Wie ganz anders sahen Thorbjörn und Eyvind im 9. und 10. Jh. die Walküren!

Der andere Zweig, der von Eyvinds Walkürenzeichnung ausging, liegt in den Jungheldenbildern des *Alten Hamdirlieds* und der Götterheim-Thula des *Grimnirlieds* vor.

Das *Alte Hamdirlied* (Thule 1, 53ff.) verwendet solche Züge beim Auszug der Brüder, bei der Tötung des Erp:

„Da sagte Erp / mit einem Male, —
tänzeln ließ / der tapfre sein Roß:
'Nicht ziemt mirs, Zagen / den Weg zu weisen' —
der Brüder kühnsten / den Bastard man nannte."

Im Urtext lautet der Schaltsatz, dessen Gehalt Genzmer mit „tänzeln" so schön heraushob, *mœrr um lék á mars baki* „der wackre bewegte sich spielend und lebhaft auf Rosses Rücken", wie man sieht, in engem Anschluß an Eyvind.

Selbständig sagt der Dichter im gleichen Stil von den Weiterziehenden mit Beobachtung kleiner Züge:

„Sie schnallten die Schwerter fest, / schüttelten die Loden,
die Edeln schlüpften / in die schmucken Gewande."

Entsprechend lassen die *Grímnismál*, d.h. deren Götterheimstrophen, den Vidarr zu Pferde sitzen und herausfordernd reden:

„Gesträuch wächst / und starkes Gras
auf Widars Waldgebiet,
Auf Rosses Rücken, / zu rächen den Vater,
verheißt dort der Heldensohn."

Hier sieht man, wie übermächtig Stilisierung werden kann. Als junger Gott wird er, der zu Fuß dem Wolf Fenrir entgegentreten soll, zum Reiter, der das Pferd tänzeln läßt. Den Anlaß gaben die Worte der ersten Zeile „Gesträuch wächst und starkes Gras . . .", die zu Unrecht als eine Schilderung verstanden wurden, als Idyll, denn ursprünglich handelte es sich um den Hinweis auf ein Tabu des Heiligtums, das niemand betreten durfte (wie es in den *Loddfafnirsprüchen* heißt: „Hast du einen Freund, Dem du fest vertraust, Geh oft, ihn aufzusuchen; Denn Gesträuch wächst Und starkes Gras, Auf dem Weg, den kein Wanderer geht").

V.

Diese Beobachtungen runden ab, was uns Egil und Kormak bezeugten. Es gab schon im 9. Jh. Skalden, deren Augen offen waren für kleine Züge der Wirklichkeit, für die seelischen Werte von Bewegung und Haltung auch außerhalb

der heroischen Sphäre. Die Walküre wurde im Zusammenhang mit dem Wachstum der Walhallvorstellung (die wiederum im Zusammenhang der aufsteigenden höfischen Kultur des Königs und der Jarle stand) gewissermaßen die Nutznießerin der neuen dichterischen Möglichkeiten. Das 10. Jh. mit den starken Skaldenpersönlichkeiten wie Egil und Kormak brachte bei Eyvind und in der *Völospá* auch einen Höhepunkt der eddischen Dichtung. Man vermochte in Eddamaßen auszusagen, was vorher und nachher kaum aufgefaßt wurde. Dann muß im 11. Jh. etwas eingetreten sein, was dem Vorfrühling dieser freieren, persönlicheren Literatur keine weitere Entfaltung erlaubte. Die Dichtung wird heroisch-pathetisch wie nie zuvor, Island entwickelte seinen historischen Sinn und schuf sich die mit Kunst herabgestimmte Sagaerzählung: unpathetische Heldendichtung. Man hat den Eindruck, daß der Norden etwa auf sich selbst zurückgeworfen wurde, nicht mehr so frei nach vorwärts lebte wie früher.

Es liegt nahe, die Bekehrung verantwortlich zu machen. Die Erschütterung der alten Hochkultur durch den neuen Glauben erklärt am ehesten, daß die nüchterne Prosa Spielraum fand: ihr konnten keine Eide abgenommen, keine Schranken auferlegt werden, denn sie war noch nicht zur verfestigten Kunstform gediehen. Die Preisliedkunst der Skalden aber wurde höfisch bis in die Wurzel, — wenn man will, hochhöfisch. Die Götterdichtung konnte sich recken und strecken in der Richtung auf humorgewürzte Unterhaltungsdichtung — das ist in der Höhenlage des Bewahrten auch soviel wie reine Dichtung, l'art pour l'art. Die Heldendichtung aber ging einer neuen Blüte mit wiedergewonnenem, verstärktem Pathos entgegen, dem dann wieder eine Periode seelischer Vertiefung folgen sollte: dafür suche ich den Grund darin, daß die Katastrophe, welche nach dem Sturz Olafs des Heiligen Norwegen mit der Fremdherrschaft bedrohte, zum nationalen Christentum führte, und das hieß: Wiedererweckung der Wikingtugenden, Entstehung eines strengen nordisch-nationalen Literaturstiles, welcher den Stabreim nun sakrosankt machte, den Malahattr eben noch zuließ und den Achtsilbler des Hrynhent noch aufnahm, welcher sich herbeiließ, den alten Liedgattungen die monologische des Rückblicks zu gesellen, aber im Ganzen durchaus traditionalistisch gesonnen blieb.

Die Überschrift des Aufsatzes weist auf den Minnesang hin. Was diese Gattung, die sich der Spezialforschung höchst mannigfach gliedert, als Kulturerscheinung zusammenhält, ist: daß die Idee des Frauendienstes regiert und daß die Lieder Gesellschaftsdichtung sind, auch in dem Sinne, daß die individuellste Situation und Formung ein 'Ich' hat, an dessen Stelle jedes Glied der ritterlichen Gesellschaft stehen könnte. Das läßt sich von keiner Skaldenstrophe sagen, eher von Eddastrophen aus dem Bereich der Sittendichtung und einigen Stücken der Götter- und Heldenlieder. So läßt sich aus dem *Skirnirlied* ein Wechsel herauslösen (Str. 42—43, Thule 2, 32f.), — man braucht nur vorauszuschicken, daß Njörds Sohn und Gerd ein berühmtes Liebespaar wie Äneas und Dido waren und daß 18 Tage eine Mindestfrist gewesen sein muß:

Gerd: „Eibicht heißt er, / den wir beide kennen,
der Hag der Heimlichkeit:
nach neun Nächten / wird dort Njörds Sohne
Gunst schenken Gerd."

Frey: „Lang ist die Nacht, / lang sind zwei;
Wie erduld ich drei?
Minder meint ich / den Monat oft lang
als diese halbe Brautstandszeit!"

Auch das Liebesgeständnis des Frey ergibt eine Strophe:

„Wie sag ich dir, / Gesell, du junger,
meinen großen Gram?
Der Albenstrahl / leuchtet alle Tage,
doch nicht der Minne mein."

Oder wenn man für den typischen Riesennamen Gymir ein Appellativum einsetzt, etwa 'Nachbar', noch:

„Gehen sah ich / in Nachbars Hof,
die ich minne, die Maid:
die Arme glänzten, / von ihnen strahlten
die Luft und das Land."

Mit „in Nachbars Hof" wird die Spannung fühlbar, welche zwischen den beiden Strophenhälften besteht; sie ist auch im nordischen Wortlaut *í Gymis gǫrðom* da. Auf Freys große Liebe fällt ein ironisches Licht, und soll es auch nach der Intention des Dichters, dessen ernstes Anliegen ein ästhetisches war: einen Liebeszwang zu dichten, der sich mit einem Skaldenpreislied messen konnte. Wir halten hier fernab von Minnekultur.

Bei Kormaks Versen könnte man an kein anderes Paar denken als an den Dichter und Steingerd; es wäre undenkbar, die Strophen auf 'Bursch' und 'Mädchen' zu beziehen. So ist überhaupt das Dichtertum der Skalden zu definieren: eine Poesie, welche durchaus in der Situation wurzelt und unzertrennlich mit des Dichters Namen und seiner Biographie verknüpft war. Soweit uns Skaldisches doch für sich überliefert ist, steht es denn auch unter den Stilmustern der *Snorra-Edda*.

Was von guten Skalden gesagt wird, ist entweder wahr oder charakteristisch oder eigenwillig, auch bei spielerischer Haltung, auch bei höfischem Verseschmieden. Nicht einmal epischer Bericht oder allgemeine Belehrung ist in skaldischen Maßen erfolgt; solche Dinge bleiben der Eddadichtung vorbehalten. Diese kann es schon eher wagen, der Minnedichtung Widerpart zu halten: sie hat das Register der Klage und zuweilen geschmeidigeres Pathos.

Auch in der philologisch erfaßbaren Terminologie stellt sich das Eddalied zum frühen deutschen Minnesang. Dem *kindeschen man* des Meinloh MSF 13, 27 entspricht *Sigurð ... mǫg frumungan* im *Jüngeren Sigurdlied* Str. 6; dem nordischen Bearbeiter gefiel das Wort, und er übertrug es auf die Heldinnen Brynhild und Gudrun (Str. 4 und 25). Dabei ist zu beachten, daß das *Sigurdlied* die Situation der Meinloh-Strophe zeigt:

Meinloh: *Mir erwelten mîniu ougen / einen kindeschen man.*
daz nîdent ander frouwen: / ich hân in anders niht getân,
wan obe ich hân gedienet, / daz ich diu liebiste bin.
dar an wil ich kêren / mîn herze und allen den sin.
swelhiu sînen willen / hie bevor hât getân,
verlôs si in von schulden,
der wil ich nu niht wîzen, / sihe ichs unfrœlîchen stân.

Dies mochte die deutsche Dame sagen, wenn sie „einsam abends draußen saß“:

Sigurdlied: „Einsam saß sie [Brynhild] / abends draußen,
begann mit sich / so zu reden:
‘Halten will ich / den jungen Helden,
Sigurd, im Arm, / sonst muß ich sterben!’“

Ein sat hon úti / aptan dags,
nam hon svá bert / um at mœlaz:
‘Hafa skal ek Sigurð, — / eða þó svelti —
mǫg frumungan, / mér á armi!’

Erst durch den Vergleich dieser Stellen wird klar, daß *kindesch* wie *frumungr* mit „blutjung“ den Beiklang von Heldenkraft verbindet. Sonst möchte bei Meinloh noch Str. MSF. 14, 26 als eine Brünhild-Strophe gelten können, aber die geeignete Situation findet sich im *NL.* B 409: *Dô wart vroun Prünhilt / gesaget mit mœren, // daz unkunde recken / dâ komen wœren.* Das sieht also danach aus, als ob bei Meinloh Verse stünden, die aus Vorstufen späterer Heldendichtung, sei es der Edda, sei es Deutschlands, entsprungen sind. Was das *NL* angeht, haben wir dafür Emil Kettners Beobachtungen, Die öst. Nibelungendichtung S. 54f., die sich doch nicht dadurch allein erklären, daß der *Nibelungen*-Epiker ein klassisches Mittelhochdeutsch schreibt. Max Ittenbach hat schon Meinlohs Gedichten entnommen, daß sie von epischen Situationen ausgehen; ihr Motiv „mag auf einer in der gleichzeitigen Epik vorgeformten Situation beruhen“ (Der frühe deutsche Minnesang S. 112).

Von diesem Ansatzpunkt aus kann man bei Meinloh noch weitere Beziehungen zum *Jüngeren Sigurdlied* entdecken, die auf beiden Seiten auch Beiträge zur Textkritik liefern. Ich stelle zusammen, was ich bei den Strophen MSF. 12, 1 und 27 bemerkte.

Meinloh:

12,2 *der sol semelîchen varn* (die „hölzerne“ Wendung!)

12,9 *swer biderben dienet wîben* (man konjiziert *biderber*, da nach Kraus, MSF. [30]337 z. St. und Untersuch. 36f. die Wortstellung hindert, *bid.* auf *wîben* zu beziehen; das *vinna betst* stellt nun die Frage, ob nicht ein Adverb vorliegt, da man es im Norden so auffaßte)

12,7 *verholne in dem herzen*

12,10 *die gebent alsus getânen solt*

12,27 *Ich lebe stolzlîche*

12,29 *ich trûre mit gedanken*

12,30 *niemen kan erwenden daz*

12,31 *ez tuo ein edeliu frouwe*

15,1ff. *Vil schœne unde biderbe,*
dar zuo edel unde guot,
so weiz ich eine frouwen,
der zimt wol allez daz si tuot.

Jüng. Sigurdlied:

13,7 *hvat hánom væri vinna sœmst*

13,9 *eða hánom væri vinna betst*

13,3 *sveip sínom hug*
(*sveip* wird jetzt falsch erklärt, so von Neckel, Glossar 166: „‚warf seinen Sinn herum‘, schwankte innerlich“, — das Wort hat aber seinen gewöhnlichen Sinn „einwickeln, umgeben, verhüllen“, also „er verbarg [seine Sorgen] in seinem Herzen“)
eventuell zu
15,7 *en þeirar meyiar meiðmom týna*

13,1 *Reiðr varð Gunnarr*
(den Stabreim mit *hnipnaði* zu gewinnen, indem man *hryggr* o.ä. einsetzt, halte ich für bedenklich; wahrscheinlich stabten ursprünglich *Gunnarr: gnipnaði*)

13,2 *ok hnipnaði* und 3 *sveip sínom hug*

13,4 *sat um allan dag* (vgl. auch 14,1f.)

15,4 *hon er bragr kvenna* (eine vollständige Umschreibung für *bragr kv.* steht MSF. 15,1ff.:)

12,32 *diu mir ist als der lîp*
ich gesach mit mînen ougen
nie baz gebâren ein wîp

15,1 *Ein er mér Brynhildr ǫllom betri* [so die Hs.] *um borin Buðla* (im Norden konnte sich *betri borin* = *baz gebâren* nicht halten; die Formel *um borin Buðla* „geboren dem Budli, Tochter des Budli" drängte sich ein)

12,32 *diu mir ist als der lîp*

15,5 *fyrr skal ek míno fiǫrvi láta.*

Es scheint also, daß Meinloh sich eng an *Nibelungen*-Verse anschloß, die auch ans *Jüngere Sigurdlied* der Edda gelangten. Wenn Ittenbach die epische Situation mit Recht als Ausgangspunkt Meinlohs bestimmt hat, dann wird man nicht annehmen, daß etwa Meinlohs Verse erst im Norden in die *Nibelungen*-Dichtung einmündeten. Ebenso liegt noch kein Grund vor, Meinloh als einen oberdeutschen Veldeke der *Nibelungen*-Dichtung hinzustellen, von dem wir aus Deutschland nur die Lyrik, durch die Edda aber auch einen Abglanz seiner Epik hätten. Es ist schon erregend, zu denken, daß es in der Frühzeit der Minnekultur eine deutsche Nibelungen-Epik (noch in Liedern?) gab, die Brünhilds Liebesentscheidung beim Eintreffen der Werber zum Angelpunkt machte und Gunther in der Krise seiner Ehe wie einen Ritter im Minnedienst darstellte, an der Unnahbarkeit seiner Dame leidend. Bei solchem Stand der Fabelgestaltung hatte es große Bedeutung, wenn nun der Frauendienst aufkam, — es lag auf der Hand, daß er die Tragödie überflüssig machte. Im Bereich des Frauendienstes konnte sich eine solche Fassung kaum lange halten, wohl aber im Norden, wohin der Frauendienst nicht kam und wo sich dessen Minneauffassung nicht durchsetzte. Wie man Minnekultur mit der alten Nibelungen-Fabel verbinden konnte, zeigte unser *Nibelungen*-Epos von 1200 mit seiner Minnewerbung um Kriemhild, die sich wirkungsvoll von der Reckenwerbung um Brünhild abhebt. Der lebenskundige Dichter bringt damit anschaulich zwei ungleiche Paare ebenbürtiger Menschen zusammen, und zuletzt steht Kriemhild wie eine Brünhild mit der Waffe in der Hand da, Gunther erfüllt ein Reckenschicksal, Brünhild ist nun, was erst die Klage, die ja wohl an der Stelle einer nicht mehr zustandegekommenen 40. Aventiure steht, zum Ausdruck bringt, eine echte und rechte Königin und Mutter eines Königs: so verwandelt das Leben die Menschen. Man ahnt weiter, was die Beschränkung auf die Minnewerbung und der Ausschluß des Minnedienstes bedeutet: einen Vorschlag in der Krise der Minnekultur, die eben für jene Zeit durch Walther und Wolfram bezeugt ist.

Für die nordische Philologie ergibt sich aus diesen Erwägungen, daß die Zeit um 1170 für das *Jüngere Sigurdlied* einen terminus post quem bildet, der vom Denkmal noch ziemlich weit absteht. Da am Ende des 12. Jh.s in Dänemark Saxo Grammaticus noch einer Generation angehört, die ganz ovidianisch eingestellt blieb und die etwa schon eindringenden Elemente der Minnekultur nicht

mehr aufnahm, das 13. Jh. aber — spätestens — die große Welle der Folkevise brachte, bleibt nur ein schmaler Zeitraum für den Durchgang der Fabel des *Jüngeren Sigurdlieds*, d.h. nach Jahrzehnten gerechnet: 1170 Meinloh, 1180 Niederdeutschland, 1190 Dänemark, 1200 der westnordische Raum. Tief darf man ja ins 13. Jh. nicht hineingehen, wenn Island noch das *Große Sigurdlied* in der Zeit vor der Kodifizierung hervorbringen sollte.

*

Es schien ein harmloses Unternehmen zu sein, die Liebesdichtung der älteren Skalden als ein Vorspiel des Hochmittelalters ins Auge zu fassen, aber nun — *í veltanda vatni lýsaz valbaugar . . .*, verschlungen und unruhig spielen die Lichter des historischen Verstehens über die Denkmäler hin. Die Klarsicht eines Föhntages wechselt mit den Schatten dahinziehender Schauer. Wo man mit Jahrhunderten als Zeitmaß rechnete, tauchen Jahrzehnte auf, Perioden werden zu flüchtigen, kein Menschenleben ausfüllenden Übergängen. Der alternde Saxo Grammaticus sitzt zur Zeit des *Nibelungen*-Epikers an seinen dänischen Pergamenten, an Ovid orientiert wie der junge Chrestien, der vielleicht mit Saxo das Geburtsjahr teilte. Damals zog die deutsche Fabel des *Jüngern Sigurdlieds* an seinem Scriptorium vorbei, eine ephemere Gestaltung in ihrer Heimat, ein nachwirkender Gewinn und Dauerbesitz für Island. Momentbilder der Geistesgeschichte werden erkennbar.

Das abweisende Verhalten des Nordens gegenüber der Minnedichtung erklärt sich durch das Erliegen von Anfängen einer Liebesdichtung, welche schon im 9. und 10. Jh. auf dem Wege war, einheimische Voraussetzungen für Minnedichtung und Minnedienst zu schaffen. Bei Egil und Kormak handelt es sich um Verse, die von der Sagakunst so gehegt wurden, daß uns die Auslegung möglich war. Dadurch sind uns aus dem westnordischen Raum frühe Möglichkeiten einheimisch-germanischer Liebesdichtung zugänglich geworden. Ausgeprägte Persönlichkeiten, wie es die isländischen Skalden des 10. Jh.s waren, bauten in solcher Weise auf einer „Mädchendichtung" weiter, die noch dem Liebeszauber nahestand. Das geschah im Bereich der Gelegenheitsstrophe oder Lausavisa; Kormaks *Steingerdlied* ist eine Komposition auf der Grundlage echter Stegreifverse, vergleichbar Walthers Spruchkompositionen, die Fr. Maurer als wohlgegliederte Lieder betrachtet (Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, 1954, S. 4ff.).

Skaldisches Sehen, wie es im Preislied ausgebildet war, und eddisches Sagen vereinigten sich schon vorher, im 9. Jh., zur Kunst, Walkürenbilder und im Anschluß daran auch Jungheldenbilder mit bewegung-hinzaubernden Strichen zu skizzieren: *dô stuont so minneclîche / daz Sigmundes kint, // sam er entworfen wære / an ein permint // von guoten meisters listen.*

Dazu kommt reine Didaktik und Exempeldichtung, wovon die Edda in ihrem *Hávamál*-Komplex die wichtigsten nordischen Beispiele darbietet (Thule 2, 142 und 147ff.). Diese Strophen, wesentlich jünger als die behandelte Skaldik, belegen doch wohl alte Gattungen.

Auch die Romania kannte und hatte solche Ansatzpunkte: antiken Liebeszauber, antike Lyrik und Didaktik, und die beiden letzten Gattungen wohl nicht nur in den Hochformen der bekannten klassischen Autoren. Sollte es in Deutschland anders gewesen sein?

Am wichtigsten ist der Hinweis auf den Liebeszauber, den die altnordische Literatur gibt. Sein rücksichtsloses Wollen, in Skirnirs drohenden Worten breit ausgeführt, war mit dem Frauendienst unvereinbar. Daher sind deutliche Spuren in der eigentlichen Minnelyrik kaum zu erwarten. Am ehesten gehören absterbende Gleichnisse hierher wie des Kürnbergers *vederspil* oder der *tunkele sterne*.

Übrigens findet sich der Schlüssel zum Vers *der tunkele sterne, der birget sich* in der altnordischen Umschreibung *hverfanda hvél* „verschwindende Scheibe" für den Mond. Als Vokabel aus der Unterwelt steht die Wendung in *Alvíssmál* 14, für uns belehrender aber auch in der Klage über die Falschheit von Frauen und Mädchen *Hávamál* 84; da heißt es, daß auf der „schwindenden Scheibe" die weiblichen Herzen gemacht wurden. Das meint natürlich: jeden Monat anders! Aber auch die mhd. Strophe rät zur List: des Tages nicht zu leuchten, wie es die Augen tun müßten, wenn sie den ansähen, dem die Nacht gehört. Der gemeinsame Ur-Nenner dieses Rats zur Liebesheimlichkeit und jener Klage über Falschheit könnte recht wohl ein Zauberspruch sein, in dem der Mond umschrieben wurde als der „hinschwindende, der sich bergende", der Mond, mit dessen Hilfe man sich im Zauber heimliches Glück erzwang. Die Profanierung des Zaubers stimmt zur späten Entstehungszeit des Eddaspruchs und zur Altertümlichkeit der Minnestrophe, welche ihr die Aufnahme in die Kürnberger-Reihe verschaffte (sie für ein echtes Gedicht des Kürnbergers zu halten, macht wohl der Caesurreim unmöglich). Seiner Herkunft nach möchte ich den zugrundeliegenden Zauber für antik halten und die Zuteilung von *hverfanda hvél* an die Unterwelt (*helio í* sagt das *Alvislied*) als letzten Ausläufer eines Hekate-Zaubers ansehen. Liest man nun die mhd. Strophe:

Der tunkele sterne, | der birget sich:
als tuo du, vrouwe schœne, | sô du sehest mich!
sô lâ du dîne ougen gên | an einen anderen man:
sôn weiz doch lützel iemen | wiez undr uns zwein ist getân! —

so kann man herauslesen: der Mann ist die Sonne, die Frau der Mond, der des Tages nur blaß und halb verhüllt am Himmel steht, dem die Sonne nur des Nachts erlaubt, sich zu zeigen, wie er ist. Es liegt nahe, die *Eneit* aufzuschlagen, 1791ff.: *Dîdô ... gelîcde Diânen, der godinnen von den wilde. her herte dat was*

milde van des hêren minnen .. He reit ouch als Phêbûs, ein got vele hêre, und 1898: *vel harde si hâlen, Dîdô end Ênêas, dat et also komen was.*

Von solchen Zeugnissen umstellt, sagt das Liedchen *Der tunkele sterne* . . . am ehesten aus, was in ihm steckt: den Rat oder besser die Forderung des Siegers im Minnekampf, formuliert mit Worten und Wendungen des Liebeszaubers. Zur Not paßte das Stück auch auf das Verheimlichen der Minne vor der Gesellschaft, wie es die Minnekultur erforderte; das mochte ihm den Weg zur Aufzeichnung ebnen.

Darin, daß nur Minnedichtung der Aufzeichnung wert befunden wurde, liegt die Schwierigkeit begründet, über deren Anfänge ins Klare zu kommen. Der Minnesang setzte sich kurz vor der Entstehung einer Laienbuchkultur durch, und zwar mit einer Gewalt, die nur wenig von dem Älteren passieren ließ. Wahrscheinlich kam die Unwiderstehlichkeit aus der Musik, von den *dœnen*, die zwischen dem lagen, was man Volker dem Gefolgsmann und Horant dem Werber zutrauen möchte. In das Überindividuelle des Ichs dieser Lieder konnte sich das Persönliche wie in eine Form ergießen; man ließ, wenn man ein Minnelied vortrug oder anhörte, die durchgängige Bestimmtheit der Person und der Situation hinter sich, jene Bestimmtheit, welche der Skaldik wesensgemäß ist. Das ist nun die große Frage an die deutsche Literaturwissenschaft: gab es solche 'skaldische' Lyrik in Deutschland, bevor der Minnesang aufkam? Und eine weitere Frage ist: bereitete die Minnedichtung mit ihrem Vor-Erleben und Vor-Sagen seitens des Dichters die Möglichkeit vor, seelische Erfahrungen mitzuteilen, wie es in der Mystik geschah?

Auf derlei Probleme lenkt das ganz andere Wesen skaldischer Lyrik hin, das durch Stichworte wie 'formelhaft' und 'künstlich' verdeckt wird; von diesem Bereich der Skaldik kann man nur sagen, er sei voraussetzungsreich. Man wird noch fragen: woher kam nun diese Dichterhaltung? Ich denke, doch wohl daher, daß es gesellschaftliche Übung wurde, die schwierigen Formen zu meistern, und daß solche Stegreifdichtung von bedeutenden Persönlichkeiten ergriffen wurde: das Hochgefühl des Wikingalters dürfte hinter der Autonomie der Skaldenlyrik stehen, dazu der geschärfte Selbstbehauptungsdrang des Isländers seit den Tagen Harald Schönhaars und das Überlegenheitsbewußtsein der Männer Haralds: ein solcher Gegensatz vermag viel im Wechselspiel des Dichtens.

Anhang.

Der den Übersetzungen zugrundeliegende Text weicht in folgenden Fällen von E. A. Kock, Den norsk-isländska skaldediktningen I (1946) ab:

Egill, Lausavísa 14: 7 *bergónaeris] berg-Óneris* — Lv. 15: 2 *vita] víta - Drafnar] drafnar.*

Kormákr, Lv. 1: 1 *mein] mér* — 2-3 *(menreið) jǫtuns leiði (rétti ristr mér) snótar] (menreið jotuns) leiði (rétti ristr mér snótar).* — Lv. 4: 2 *liðs hyrjar (því stríði;] liðs (hyrjar því stríði;* — 6 *happ-þaegi-Bil krapta] (happ þaegi Bil krapta)* — Lv. 5, 3-4 *Eir of aptanskaerur allhvít ok þó*

*lítit] (Eir *vaf aptanskœrur allhvít) ok þó lítit.* — Lv. 19: 3-4 - *líkn sýnir mér leika ljós - þér at ver kjósa] (líkn sýnir mér lauka ljós) þér at ver kjósa.*

Steingerðr, 1 *blíðom] blindom.*

In den Skaldenstrophen wurden seltene Namen von Asinnen durch „Frigg" oder „Asin" ersetzt. Auf die Reimbindungen habe ich verzichtet, dagegen die Silbenzahl beibehalten, damit die Wiedergabe nicht zu sehr anschwillt. Eigentlich müßte man eine metrische und eine prosaische Übersetzung allemal nebeneinander stellen, aber Felix Niedners Verdeutschungen setzen teils anderen Text, teils andere Verbindungen der Wörter voraus und sind oft zu 'poetisch'.

Der Text wurde bei Egill an Hand von F. Jónssons Ausgabe der *Eigla* in der Samfund-Reihe (Nr. XVII, S. 181f.) nachgeprüft, der von Kormak an Hand der Ausgabe der Saga von Th. Möbius S. 57ff. und an Hand von Finnur Jónssons Abhandlung Aarböger f. nord. Oldkynd. og Hist. 1931, S. 117ff.

Damit, daß der Zusammenklang von Skaldenstrophe und Sagaprosa das Entscheidende aussagt, trete ich auf die Seite von A. Heuslers Freiprosalehre mit der Erweiterung, daß es auch geschriebene 'Freiprosa' gibt, d.h. Erzählprosa mit den Voraussetzungen echter und verläßlicher Tradition, die vom Sagamann (spät in der Zeit, aber ursprünglich dem Wesen nach) gedichtet wird. Durch ein Räsonnement wie bei W. Baetke, Christliches Lehngut in der Sagareligion (Berichte ü. d. Verhandl. d. Sächs. Ak. d. Wiss. zu Leipzig, Phil-hist. Kl., 98, 6, 1952) S. 14ff. kommt man an das Wesentliche einer Saga nicht heran. Die Freiprosalehre ist in höherem Grade richtig, denn sie umschreibt treffend den Sagastil, die Kunstprosalehre sagt bei der größeren Masse des Erhaltenen etwas Richtiges aus, insofern sie die Bedeutung des Gestaltens im Zug der Aufzeichnung (also das „Verfassen") ins Licht rückt. Natürlich genügt die eine Dimension Lernstück (für den Vortrag) — Buch (zum Vorlesen) nicht, um den Standort einer Saga zu bestimmen. Man muß die Dimension des Stiles hinzunehmen: isländische Haussprache (der Isländersaga) — gemeinskandinavische Verkehrssprache (der Fornaldarsaga), ferner die des Ursprungs: Traditionsergebnis (im Sinn der Freiprosa), — Dichterleistung (im Sinn der Kunstprosa), endlich das Dimensionenbündel der Geisteshaltungen (z.B. archaisch und naiv — antiquarisch und bemüht). Die Frage nach der Verläßlichkeit der ganzen Saga ist zu trennen von der nach der Verbindlichkeit ihrer Interpretamente (hierzu vgl. bei der Skaldensaga insbesondere Hans Naumann, Morungen, Björn und Gunnlaug, PBB. 72, 386ff.).

Die Erklärung von *hverfanda hvél* verdanke ich einer Vorlesung von Rudolf Much. (Man dachte sonst an die Töpferscheibe für die *Hávamál*-Stelle, ans Glücksrad für die *Alvíssmál*, s. H. Gering, Kommentar zu den Liedern der Edda, Germanist. Handbibl. 7, 3, 1, 119 und 333.) Über MSF. 10, 1 handelte zuletzt Hans Schwarz, Wirkendes Wort 3, 129ff. (*der tunkel sterne* „Stern der Dämmerung, Morgenstern").

Die Erforschung der neulateinischen Literatur.

Probleme und Aufgaben.

Von

Karl Otto Conrady (Münster i. W.)[1].

I.

Wolfgang Stammler spricht im Vorwort seines Buches „Von der Mystik zum Barock" von der berühmten Lücke in der deutschen Literaturgeschichtschreibung, die zwischen Mittelalter und Neuzeit klafft. Der geistige und künstlerische Reichtum dieser Jahrhunderte zwischen etwa 1400 und 1600 sei noch nicht hinreichend erkannt und erforscht. „Der Aufgaben sind unzählig viele, aber der Arbeiter sind vorläufig wenige."[1a] Diese Bemerkungen beziehen sich in erster Linie auf die Literatur in deutscher Sprache. Sie gelten aber auch, und zwar in noch stärkerem Maße, für die sogenannte neulateinische Literatur, die fast den gleichen Zeitraum überspannt. Stammler selbst gibt in seinem Werk, das ein ausgesprochenes „Stoffbuch" sein will, einen Aufriß der neulateinischen Literatur. In ihm werden Werke und Autoren, nach den einzelnen Gattungen geordnet, überblickt. Damit ist ein schnell orientierender Wegweiser aufgestellt. Mehr kann und soll im Rahmen des literarhistorischen Werkes nicht geboten werden.

An neueren Forschungsarbeiten zum Gesamtkomplex der Neulateiner fehlt es durchaus. Klagen darüber sind oft geführt worden, aber es hat sich bis heute nichts geändert. Eine umfangreiche, kaum zu übersehende Literatur liegt da, ohne daß ihre Bedeutung für die modernen Nationalliteraturen aufgeschlossen, gewürdigt, wissenschaftlich durchleuchtet ist. Dabei ist die neulateinische Dichtung — trotz aller Verschiedenheiten gegenüber der mittellateinischen — die Fortsetzung des „lateinischen Mittelalters", über das Ernst Robert Curtius so meisterhaft gehandelt hat[2]. Wie dieses ist auch die neulateinische Literatur

[1] Vorbemerkung des Herausgebers. Der hier veröffentlichte Aufsatz ist im Zusammenhang mit einem Bericht entstanden, den der Verfasser der Deutschen Forschungsgemeinschaft vorgelegt hat, um ihr Rechenschaft über die Entwicklung eines von ihr geförderten Arbeitsplans zu erstatten. Wir werden also noch nicht mit den Resultaten dieser im Gange befindlichen Untersuchungen bekannt gemacht. Der Autor steckt sein Arbeitsfeld ab; er skizziert in Rückblick und Umschau, was die Wissenschaft bisher geleistet hat; er bezeichnet die dringlichsten Desiderate und eine Reihe weiterführender Fragestellungen; er entwirft ein Programm und belebt es schließlich an verschiedenen Punkten durch Einzelnachweise, die in der Form anregender Beispiele zeigen, wie er sich die Erfüllung seiner Forderungen denkt. Es liegt im Wesen einer solchen Übersicht, daß sie neue Aspekte, eigene Problemansätze mit der Wiederholung bereits gewonnener, methodischer wie sachlicher Erkenntnis vereinigt. Trotzdem erschien es mir fruchtbar, diesen Grundriß auch schon in seiner vorläufigen Gestalt, im Stadium der Wegbestimmung den Fachgenossen mitzuteilen: und zwar deshalb, weil es sich um ein Gebiet handelt, das ungeachtet seiner fundamentalen Wichtigkeit für die Literaturgeschichte seit langem unverantwortlich vernachlässigt worden ist. Dem Autor gebührt unser Dank dafür, daß er sich dieser mühselig-undankbaren Aufgabe angenommen hat.

[1a] W. Stammler, Von der Mystik zum Barock (1400—1600), 2. Aufl., Stuttgart 1950, S. VI.

[2] Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, 2. Aufl. 1954.

nicht in nationale Grenzen eingeengt. Sie ist europäisch und bindet sich streng und bewußt an die Grundlage aller europäischen Dichtung: an die Antike. Sie lebt nur im Zusammenhang mit ihr, und nur so hat ihr Dasein Sinn. In ihr fließt der breite Strom der Tradition, und die später sich trennenden „Nationalliteraturen" sind von seinen Ausläufern durchzogen. Nur merken das nicht alle Betrachter. Man meint, mit Opitz beginnen zu können und mit einem mitleidsvollen Blick auf das, was vorher war. Die Zusammenhänge bleiben dunkel, obwohl das Geflecht der Tradition in Motivik und Metaphorik bis in die Antike hineingewoben ist.

Zudem ist der Blick der Betrachter weithin auf andere Ziele gerichtet gewesen und noch gerichtet: auf geistesgeschichtliche Epochenbestimmungen, auf metaphysische und ethische Probleme, deren Darstellung aus der Dichtung abgezogen wird. Oder man sucht die schwere Kunst der „Interpretation" zu üben, bisweilen allzu leichtfertig und zu wenig gesichert durch die genaue Kenntnis historischer Sachverhalte[3]. Solche Unkenntnis führt, besonders bei der vorgoetheschen, der vor-subjektiven Dichtung, unweigerlich zu Fehlinterpretationen. Nicht deutlich genug kann auch hier, anläßlich der kümmerlich behandelten neulateinischen Literatur, auf die methodischen Bemerkungen von Ernst Robert Curtius über die historische Erforschung der europäischen Literatur als einer Ganzheit hingewiesen werden[4]. Die dort geforderte Betrachtung der Literatur mit sicherer philologischer Fundierung wird auch die Neulateiner nicht länger im Dunkeln lassen können.

Es gibt noch andere — verständliche — Gründe für die Vernachlässigung der neulateinischen Literatur durch die moderne Literaturbetrachtung des 20. Jahrhunderts. Der zu bewältigende Stoff ist riesig. Schon um das Notwendigste zu kennen, bedarf es langer Zeit der Lektüre. Diese Zeit steht einem Forscher, der mit den alltäglichen Pflichten einer deutschen Universität belastet ist, nicht zur Verfügung. Die Lektüre ist zudem oft ermüdend; der abstumpfenden Wiederkehr des ewig Gleichen ist nicht zu entrinnen.

Ein andrer Grund wiegt schwerer. Die Texte stehen in lateinischer Sprache. Ins Ressort der klassischen Philologen fallen sie dennoch nicht mehr. Auch deren lexikalische Tätigkeit läßt die Neulateiner unberücksichtigt. Der Germanist der „neueren Literaturwissenschaft" traut sich der sprachlichen Mühen wegen an die lateinischen Texte nicht recht heran. So gibt es für ihn zumeist nur den deutschen Strang der Dichtung, und der hört mit Hans Sachs auf und fängt mit Opitz wieder an. Die lateinische Tradition der europäischen Literatur ist ihm unbekannt oder doch nur in vagen Umrissen sichtbar. Die hinlänglich bekannte Unsicherheit der modernen Philologien in der Methode tut das übrige. „Die

[3] Vgl. die Warnungen bei H. Pyritz, Hölderlin-Jahrbuch 1953, 98. — E. Trunz, Literaturwissenschaft als Auslegung und als Geschichte der Dichtung, in: Festschrift Jost Trier, Meisenheim 1954, 50—87.

[4] Europ. Lit. . . . , 2. Aufl. 1954, bes. 13—26, 92, 384—87.

klassische Philologie hat seit dem 16. Jahrhundert festen Boden unter den Füßen ... Germanistik, Romanistik, Anglistik entbehren alter Tradition ... Nur wenn sie sich entschlössen, in die Schule der alten Philologie zu gehen, könnte sich das bessern. Aber dafür müßte man Griechisch und Latein lernen — eine Zumutung, die kein Verständiger auch nur zu äußern wagen wird. Die Gründer der neueren Philologie hatten freilich die Schulung der alten Sprachen noch empfangen. Sie schufen eine Tradition strenger Forschung. Es mag wirkungslos sein, aber es ist Verpflichtung, dies Vermächtnis der großen Lehrer zu verteidigen." (E. R. Curtius[5].)

Wir besitzen von Georg Ellinger das mehrbändige Werk über die neulateinische Lyrik[6]. Ellinger überhaupt ist es zu verdanken, daß wir Menschen des 20. Jahrhunderts von den Neulateinern mehr als die bloßen Namen und Titel wissen, die in Goedekes Grundriß aufgeführt sind. Er hat in unermüdlichem Fleiß das unwegsame Gebiet durchwandert und seine Eindrücke beschrieben. Wir sind ihm dafür über sein tragisches Ende hinaus großen Dank schuldig. Leider hat er sein Vorhaben nicht zu Ende führen können. Für Deutschland schließt das Werk mit der Betrachtung des Petrus Lotichius Secundus und seines Kreises; die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts liegt im Dunkeln. Nur die knappen Bemerkungen Ellingers in Merker/Stammlers Reallexikon werfen etwas Licht auf diesen Zeitabschnitt[7]. Im abschließenden Band des großen Werkes hatte er auch die Beziehungen der neulateinischen Literatur zur deutschsprachigen des 17. Jahrhunderts ergründen wollen.

So verdienstvoll die Arbeit Ellingers ist, so ist sie doch unter Gesichtspunkten geschrieben, die wir heute als nicht immer sachgerecht erkennen müssen. Ellinger will Geschichte geben. Zu diesem Zweck reiht er Namen und Werke aneinander und referiert den Inhalt der Dichtungen. Dabei läßt er sich dann in allgemeinen, für uns durchaus belanglosen Worten über die Güte der Gedichte aus. Auf „manch hübsch geprägtes Wort" (II 46) wird hingewiesen. Aber es wird nicht deutlich, mit welchen sprachlichen Mitteln die „hübsche Prägung" entsteht. Die Struktur der Dichtung wird nicht erfaßt. Vor allem aber: der Maßstab, der angelegt wird, ist dieser Dichtung völlig unangemessen. Beständig sucht Ellinger nach „starker, echter Empfindung" (II 70), nach dem „herzlichen, warmen Gemüt" (II 56), das sich in der Dichtung ausspricht. So hat Petrarca

[5] Ebendort 386.

[6] Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im 16. Jhdt., 3 Bde., Berlin u. Leipzig 1929—1933. Band 1: Italien und der deutsche Humanismus in der neulatein. Lyrik (1929); Band 2: Die neulatein. Lyrik Deutschlands in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. (1929); Band 3, 1. Abtlg.: Geschichte der neulatein. Lyrik in den Niederlanden vom Ausgang des 15. bis zum Beginn des 17. Jhdts. (1933). — A. Schroeters „Beiträge zur Geschichte der neulatein. Poesie Deutschlands und Hollands" (Palaestra 77), Berlin 1909, sind nicht bedeutend. Sie bringen in zwangloser Form biographisch ausgerichtete Betrachtungen über Celtes, Lotichius, Georg Sabinus und Johannes Stigelius, Hugo Grotius, Johannes Posthius, Caspar v. Barth.

[7] Neulatein. Dichtung Deutschlands im 16. Jhdt., Merker/Stammlers Reallexikon II 469—495. — Vgl. auch seinen Artikel „Humanismus" im Reallexikon I 525—570.

zuerst „für die feineren seelischen Regungen das erlösende Wort gefunden" (I 8). Wo sich dem Leser im Gedicht die Seele des Autors zu öffnen scheint, dort hat nach Ellingers Meinung diese Poesie ihre Aufgabe erfüllt. Die Aussprache des eignen Ich wird stillschweigend als Sinn und Aufgabe auch der neulateinischen Lyrik vorausgesetzt.

Eine solche Betrachtungsweise stammt aus der Begegnung mit der Goetheschen und der nachgoetheschen Dichtung. Wird sie auf eine Literatur angewandt, die nach ganz andern Gesetzen lebt, so muß sie notwendigerweise die historischen Sachverhalte verschleiern. Die Akzente werden falsch gesetzt. Der bestimmende Zusammenhang mit der lateinischen Tradition erscheint zweitrangig gegenüber dem Präludieren der Goetheschen Ausdruckskunst[7a]. Die in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts mit Nachdruck einsetzende Erforschung der sogenannten Barockliteratur hat immer wieder betont, daß alle vorgoethesche Dichtung von den ihr zugrunde liegenden eigenen Voraussetzungen aus verstanden werden muß.

Vor mehr als zwanzig Jahren hat Georg Ellinger über „Grundfragen und Aufgaben der neulateinischen Philologie" berichtet[8]. Fast keine der Aufgaben, von denen Ellinger damals sprach, ist bis heute ernsthaft in Angriff genommen worden. Einzelne Komplexe, die er nannte, seien nochmals angedeutet: 1. Wie ist das Verhältnis des mittelalterlichen Lateins zum Humanistenlatein? 2. Wie ist das humanistische Latein (der Prosa) durch die biblische Vorstellungswelt und den Ausdruck der Bibel (überwiegend der Vulgata) um- und neugestaltet worden? 3. Wie steht es mit dem Fortleben der Grundgedanken der humanistischen Neulateiner? 4. Wieweit und in welcher Weise sind die für das Neulatein bezeichnenden Gattungen (Ekloge, Heroide, Propemptikon, Hodoeporikon, Preisgedicht usw.) von der späteren deutschsprachigen Dichtung übernommen worden? 5. Wie wirkt sich der Stil der Neulateiner, besonders der Lyrik, auf die nachfolgende Literatur aus?

Auch in jenem Aufgabenbericht klingt die oben kritisierte Anschauung Ellingers an vielen Stellen an. In der neulateinischen Dichtung bereiten sich ihm „die Kräfte vor, die die deutsche Poesie im 18. Jahrhundert aus ihrem Dornröschenschlaf wecken sollten. Die Sehnsucht nach der Befreiung der Seele regte sich gerade in jenen Kreisen, die durch ihre Bildung von der Volksliteratur geschieden waren". So liegt hier die Vorbereitung der Möglichkeit, das Innenleben in einer angemessenen Form auszusprechen.

Diese Auffassung ist nur zum Teil berechtigt. Zweifellos stellt die neulateinische Lyrik neue Möglichkeiten der Aussprache bereit. Aber sie stehen in der Distanz zu den wirklichen innerlich-seelischen Kräften und Regungen. Es handelt sich nicht um eine direkte Offenbarung des Innenlebens. Vielmehr ist es so und

[7a] R. Alewyn hat ähnliche kritische Gedanken schon in seiner damaligen Rezension geäußert (Deutsche Literaturzeitung 1931, 396—401).

[8] Germanisch-romanische Monatsschrift 21, 1933, 1—14.

sei hier in vorgreifender Kürze formuliert: in der distanzierenden Kunstform werden mögliche Erlebnisweisen des Menschen sprachlich erprobt. Diese Erprobung gewinnt der Sprache neue Möglichkeiten des Ausdrucks hinzu.

Der Zeitraum des Neulateinischen kann nicht mit festen Jahreszahlen angegeben werden. Überhaupt herrschen hier noch Unklarheiten. Bisweilen — so auch Ellinger in dem eben erwähnten Bericht — sucht man zwischen Humanismus und Neulatein zu trennen: im Humanismus sei die lateinische Sprache noch nicht durch unumstößliche Regeln eingedämmt gewesen. Als ungefähres Trennungsjahr wird 1525, der „Zusammenbruch" des Humanismus, angegeben[9].

Diese Trennung ist nicht sehr sinnvoll[10]. Die Termini Humanismus und Neulatein stehen an sich schon nicht auf gleicher Stufe. Eine geistesgeschichtliche Bestimmung kann nicht einfach einer sprachlichen konfrontiert werden. Die Literatur des Humanismus ist in großem Umfange lateinisch, die neulateinische Literatur ist weitgehend „humanistisch"[11].

Wer die lateinischen Dichtungen der Petrarca, Boccaccio, Sannazar, Celtes, Hutten, Lotichius, Owen, Heinsius, Secundus, Melissus, Sarbiewsky kennt, wird sie nicht gern durch so fragwürdige Grenzscheiden getrennt sehen. Die verbindende Einheit ist stärker als die trennenden Unterschiede, die selbstverständlich bestehen und nicht geleugnet werden. Vernünftigerweise fasse man also das Neulatein als eine große Einheit, das seine Wurzeln in Italien bis ins 14. Jahrhundert und sogar ins endende 13. Jahrhundert zurückstreckt. Ihm geht das Mittellatein voran und steht ihm gegenüber. Der Übergang ist natürlich nicht abrupt. Es gibt Zwischenstufen und seltsame Übergangserscheinungen. Fehlerhafte und veraltete Wendungen, Worte des Kirchenlateins sind im frühen Neulatein genug zu finden. Erst die Anerkennung einer Norm, die aus einem Rückgriff auf das klassische Latein der Römer gewonnen ist, gibt dem Neulatein den Charakter einer „neuen" Sprache, die zwar rein literarisch bleibt. Die ausgeprägte Herrschaft dieser neulateinischen Literatursprache dauert vom Anfang des 16. bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Zeitliche Unterschiede zwischen den europäischen Kulturräumen bestehen. Italien geht voran, der Norden folgt mit fast hundertjährigem Abstand. „Erst die Typologie, die Erasmus und später Joh. Sturm der Sprache gaben, befestigte in Deutschland die Herrschaft und den normativen Charakter, den diese neue Literatursprache

[9] Ebendort 2.

[10] O. Kluge, Die neulatein. Kunstprosa, Glotta 23, 1935, 19, Anm. 3: „Die Trennung zwischen Humanismus und Neulateinertum ist literargeschichtlich von zweifelhaftem Wert, sprachgeschichtlich eine Unmöglichkeit."

[11] Literaturberichte zum Humanismus: W. Brecht, Neue Literatur zum italienischen Humanismus, Dtsche. Vierteljschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. 6, 1928. — H. Rupprich, Deutsche Literatur im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, ebendort 17, 1939 (Referatenheft). — Vgl. auch A. Buck, Neue Wege der Humanismusforschung, Forschungen und Fortschritte 26, 1950, 265—69. — Die großen Werke dürfen als selbstverständlich bekannt vorausgesetzt werden, etwa: J. Burckhardt, Kultur der Renaissance; G. Voigt, Wiederbelebung des klass. Altertums; K. Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation; W. Dilthey, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation.

schon seit hundert Jahren in Italien hatte."[12] Der Höhepunkt liegt im 16. Jahrhundert. In den Jahren 1564—1570 erscheinen 69,2% aller Bücher in lateinischer Sprache; am Ende des Jahrhunderts ist das Verhältnis immer noch 66%:34%; 1791—1800 ist der Prozentsatz auf 5,8 gefallen. Bis weit in das 17. Jahrhundert hinein behält das Latein seine Geltung. Beinahe selbstverständlich ist es, daß die gebildeten volkssprachigen Dichter auch lateinische Opera verfertigen. Opitz, Fleming, Gryphius: sie alle beginnen mit Dichtungen in der fremden Sprache. In Deutschland gehören Fleming und Gryphius zu den Letzten, die bedeutende Gedichte in Latein geschrieben haben. Fleming selbst hat mehr lateinische Verse als deutsche gedruckt gesehen.

II.

D'Alembert verurteilt in dem berühmten *Discours préliminaire* zur französischen Enzyklopädie von 1751 die Sucht, nur lateinisch zu schreiben. Cicero und Vergil würden über diese Art Latein gelacht haben[13]. Das Urteil braucht nicht zu erschrecken: neulateinische Literatur ist Literatur zweiter Hand, und Nachahmung kann das Original nicht erreichen. Wer ursprüngliche Dichtung sucht, ist hier auf falscher Fährte. Man wird „recht gern zugeben, daß eine große Menge unberufener Geister ihren schwachen Gedanken durch die Sprache des großen Roms Kraft verleihen wollte und natürlich bloß versificirte Prosa zu Markte brachte"[14]. Versifizierte Prosa gibt es in der Tat die Fülle[15]. Doch darf darüber *das poetische Verdienst* dieser Dichtung in allen ihren Ausstrahlungen nicht vergessen werden. Es zu erkennen und sichtbar zu machen ist Aufgabe der philologischen Wissenschaft. Schon 1817 schreibt Goethe: *Einer freieren Weltansicht, die der Deutsche sich zu verkümmern auf dem Weg ist, würde ferner sehr zu statten kommen, wenn ein junger geistreicher Gelehrter das wahrhaft poetische Verdienst zu würdigen unternähme, welches deutsche Dichter in der lateinischen Sprache seit drei Jahrhunderten an den Tag gegeben . . . Zugleich würde er beobachten, wie auch andere gebildete Nationen zu der Zeit, als Lateinisch die Weltsprache war, in ihr gedichtet und sich auf eine Weise unter einander verständigt, die uns jetzo verloren geht*[16].

Es scheint, als bedürfe es für das Verständnis der neulateinischen Literatur eines besonderen, sachgerechten Standpunkts. Vom künstlerischen Genießen her ist uns heute ein Zugang zu ihr im großen und ganzen zweifellos nicht mehr möglich. Aber in ihrer historischen Bedeutung kann sie erfaßt werden. Diese

[12] O. Kluge, a.a.O. 19f.

[13] D'Alembert, Einleitung in die franz. Enzyklopädie von 1751 (*Discours préliminaire*), hrsg. v. E. Hirschberg (Meiners Phil. Bibl. 140), Leipzig 1912, 65ff.

[14] Johann Georg Theodor Gräße, Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit, Leipzig 1837ff., Bd. III 1, 326. Dort steht, im Gegensatz zu modernen Literaturgeschichten, allerlei über die Neulateiner.

[15] Nur ein Beispiel: *Propter eosdem mores / Te quoque plus, quam quis credere possit, amo* (Melissus, *Schediasmata poetica*, Paris 1586, II 116).

[16] *Über Kunst und Altertum* I 3 (1817), Jub.-Ausg. 37, 92.

Literatur bindet sich zurück an die Antike. Ihren Regeln unterwirft sie sich in freiem Entschluß. Der antike Regelkanon ist vorbildlich. Wer ihn erfüllt, kann ein fehlerfreies Kunstgebilde hervorbringen. Um in dieser Weise dichten zu können, muß man gelehrt sein: man muß auf dem Instrument der fremden Sprache zu spielen verstehen, und man muß einen bestimmten, von der lateinischen Tradition festgelegten Kreis von Themen, Einzelmotiven, Bildern, sprachlichen Figuren beherrschen und ihn anwenden können. Der gelehrte Stoff setzt den gelehrten Dichter voraus. Und umgekehrt: daß jemand in dieser starren und unveränderlichen Kunstsprache zum Dichter wird, hat die Kunstregeln dieser Literatur zur Voraussetzung. Es gibt individuelle Verschiedenheiten und Variationsbreiten, aber immer bewegt sich der einzelne innerhalb eines Regelgebäudes, das von der Rhetorik errichtet ist. Damit hängt zusammen, daß in der neulateinischen Dichtung eine eigentliche Entwicklung nicht stattfindet. Es ist „eine Aufeinanderfolge von Einzelerscheinungen, die unter sich durch gemeinsame Wurzeln, durch gegenseitige Einwirkung, allenfalls durch geistige Verwandtschaft Verbindung haben“[17]. Keine organische Entfaltung breitet sich aus. Nur Gradunterschiede bestehen, entsprechend der Annäherung der einzelnen Poeten an das vorgegebene rhetorische Maß. Selbstverständlich entwickelt sich die neulateinische Sprache von den Übergangsformen mit mittelalterlichen Lateinresten bis zu ihrer Höhe und vollen Ausbildung. Aber diese Entwicklung fällt weit mehr ins Gebiet der Stil- als in das Gebiet der Sprachgeschichte[18].

Die Bedeutung der neulateinischen Literatur und Dichtung liegt in ihrer Vermittlerrolle. Den volkssprachigen Literaturen werden altes Gut, traditionale dichterische Werte, sprachliche Bildung und Formung durch den breiten neulateinischen Strang weitergegeben. Das ist nicht so zu verstehen, als sei das antike Erbe je vergessen gewesen. Aber durch den Humanismus und seine zugehörige literarische Sprache, das Latein, werden die Antike, insbesondere die römische, und ihre Werte mit frischer Macht angeeignet und können von hier aus mit neuer Intensität weiterwirken. Man mag in müßiger Stunde den Gedanken ausspinnen: Wie hätte sich wohl die deutsche Literatur ohne den Einfluß des Neulateins entwickelt?

Es handelt sich um Vermittlung in einem doppelten Sinne. Einmal wird Inhaltliches vermittelt: Stoffe, Motive usw. Zum andern aber die sprachliche Form. Beides muß bei einer Betrachtung zusammen gesehen werden. Darüber sollen hier keine theoretischen Einzelerörterungen angestellt werden.

Sprachliche Äußerungen unterliegen in der Antike den Regeln des Lehrgebäudes der Rhetorik. Ursprünglich nur als Kunstlehre für die drei Arten der Beredsamkeit gedacht: Gerichtsrede, beratende Rede, Lob- oder Prunkrede, hat sich die Rhetorik in der Folge auf alle Literaturgattungen ausgedehnt. „Ihr

[17] H. Pyritz, Paul Flemings ‘Suavia’, Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance 5, 1928, 314.

[18] Vgl. O. Kluge, a.a.O. 20.

kunstvoll ausgebautes System wurde Generalnenner, Formenlehre und Formenschatz der Literatur überhaupt."[19] Sie durchwirkt, in mannigfachen Verästelungen, die europäischen Literaturen. Besonders deutlich wird ihre Macht in einer Literatur, die das Latein zu ihrer künstlerischen Sprache wählt und sich bewußt an Rom zurückbindet. Und von hier aus geht die Wirkung weiter.

Aus der antiken Rhetorik sind für die Folgezeit vor allem wichtig geworden: die Lehre von den *τόποι* (Topik genannt) und die Lehre von den Redefiguren[20]. Die Topik liefert *argumentorum sedes* (Quintilian, *Inst. or.* V 10, 20), „Fundgruben für den Gedankengang" (Curtius). Die Topoi (griechisch *κοινοὶ τόποι*, lateinisch *loci communes*, im älteren Deutsch *Gemeinörter*) sind gedankliche Themen, Formeln, Wendungen, die an bestimmten Stellen der Reden angewendet werden können. (Etwa „Betonung der Unfähigkeit, dem Stoff gerecht zu werden" oder „Lob der Vorfahren und ihrer Taten".) Als die Rhetorik auch auf die andern Literaturgattungen übergreift, werden die Topoi weitgehend „Klischees, die literarisch allgemein verwendbar sind, sie breiten sich über alle Gebiete des literarisch erfaßten und geformten Lebens aus"[21]. In der literarischen Entwicklung können dann auch neue Topoi entstehen.

Die Redefiguren (griechisch *σχήματα*, lateinisch *figurae*) beziehen sich auf die Form der Rede, auf ihren Schmuck. Sie bewirken und erhöhen die ästhetische Erscheinung der Rede. *Haud indignus* statt *dignissimus* ist eine Litotes, *vita decedere* statt *mori* ist eine Periphrase, *tectum* (*parietes*, *limen*) statt *domus* ist eine Synekdoche.

Ich kehre zum Neulatein zurück. Die Bedeutung des Neulateins schien uns weniger in seiner etwaigen künstlerischen Vollendung als in seiner Vermittlerrolle zu liegen. Es ist ein Zwischenglied zwischen Altem und dem Neuen, das dann in den Volkssprachen emporwächst. Die Untersuchung des Einflusses, den es ausgeübt hat, wird so zu einer vordringlichen Aufgabe. Er ist für uns heute das eigentlich Interessante an der Beschäftigung mit der Fülle der neulateinischen Poeten und ihrer Werke. Aus dem Blick auf die antike Rhetorik und aus dem Wissen um ihre Bedeutung für die europäische Literatur ergeben sich für die philologische Forschung ertragreiche methodische Folgerungen.

Ernst Robert Curtius hat den Grund zu einer „historischen Topik" gelegt. Nicht wie in Lehrbüchern der Rhetorik sollen systematisch *argumentorum sedes* aufgeführt werden, sondern einzelne Topoi, die durch die Literatur hindurchgehen und so einen Werdegang durchmachen, sollen verfolgt und in der Analyse

[19] Curtius, Europ. Lit. . . ., 2. Aufl. 1954, 79.

[20] Eine leicht überschaubare Zusammenstellung der rhetorischen termini technici und eine Beschreibung der rhetorischen Erscheinungen gibt das Büchlein von H. Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der romanischen Philologie, München 1949. — Ausführlich: R. Volkmann, Die Rhetorik d. Griech. u. Römer in syst. Übersicht dargest., 1872 u.ö.; ders., in: Rhetorik u. Metrik d. Griech. u. Römer (Handb. d. klass. Altertumswiss., hrsg. v. I. v. Müller), München 1901. — W. Kroll, Artikel „Rhetorik" in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie (1940; früherer Sonderdruck: 1937).

[21] Curtius, a.a.O. 79/80.

von Texten sichtbar gemacht werden. Dabei leuchtet Tradition auf. Eben das ist auch bei der Erforschung des Einflusses der Neulateiner zu leisten. Doch muß der Begriff „Topos" weit genug gespannt werden. Inhaltlich verfestigte gedankliche Themen sind darunter zu fassen, etwa aus den Bereichen der Liebe, Freundschaft, Natur, Vergänglichkeit, die Themen Krieg und Frieden, die Gestalt des Poeta, Lob des otiums usw.

Ich habe eben auf das bedeutende Werk von E. R. Curtius „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter" hingewiesen, in dem eine „historische Topik" inauguriert wird. Es muß hier ein Wort dazu gesagt werden. So wichtig und wertvoll der von Curtius in staunenswerter Belesenheit musterhaft durchgeführte Nachweis einzelner Topoi ist: darin allein kann sich philologische Wissenschaft nicht erschöpfen. Curtius begnügt sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit dem bloßen Nachweis. Das ist noch keine Geistesgeschichte (die er ja auch geben will). Es ist erst die — freilich unerläßliche — philologische Fundierung dazu. Bezeichnenderweise scheint es für Curtius ziemlich belanglos, ob sich der betreffende Topos in einem Prosastück, in einem Gedicht oder in einem Drama findet. Das macht uns stutzig. Ist mit der bloßen Aufreihung der Topoi auch schon etwas über ihre Bedeutung innerhalb des Sinngefüges gesagt, in dem sie erscheinen? Vermag nicht ein Topos, und sei er noch so oft gebraucht worden, plötzlich an einer neuen Stelle, innerhalb eines neuen Zusammenhangs, frische, früher nicht geahnte Deutkraft auszuströmen? Kann er nicht sogar zu einem echten Sinnbild eines neuen Lebensgefühls, einer neuen Erfassung von Gott, Welt und Mensch werden? Erst wenn der jeweilige Stellenwert eines Topos erfaßt wird, wird historische Topik zur Geistesgeschichte.

Ein Beispiel sei angedeutet. Es ist bewußt aus der antiken Literatur genommen, damit wir der oft berechtigten Skepsis gegenüber den neueren Philologien entgehen. Nikander von Kolophon schließt seine *Θηριακά* (Mittel gegen Bisse von Schlangen, Spinnen, Skorpionen usw.) mit der üblichen Selbstbezeugung des Dichters, die wir Sphragis nennen. V. 957:

καί κεν Ὁμηρείοιο καὶ εἰσέτι Νικάνδροιο
μνῆστιν ἔχοις, τὸν ἔθρεψε Κλάρον νιφόεσσα πολίχνη.

Es wird nicht mehr gesagt als: „Behalte mich, den Nikander, im Gedächtnis, der aus dem schneereichen Klaros stammt". Da es üblich ist, sich am Schlusse des Werkes als Verfasser vorzustellen, geschieht es hier. Nichts an Bedeutung, an eigner, wesentlicher Kennzeichnung in dieser Sphragis. Einer literarischen Gepflogenheit wird Genüge getan. Dagegen die Sphragis des Vergil am Ende der *Georgica* (IV 565/66):

Carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

„Der ich, ein Jüngling, kühn, die Lieder der Hirten und dich, oh Tityrus, sang, im Schutz der schattigen Buche gelagert."

(R. A. Schröder.)

Die vorangegangenen *Bucolica* werden zitiert. Die erste Ekloge hatte begonnen:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena.
„Tityrus, unter dem Dach der schattigen Buche gelagert,
Pfeifst du, dir selber zur Lust, auf geschnittenem Halme dein Waldlied."
(R. A. Schröder.)

Das Bild von der schattigen Buche wird wieder aufgenommen. Es umschließt das ganze Sein der Vergilschen Hirtendichtung. Nun steht es am Schluß der *Georgica*, des so ganz anderen Werkes. Diese zwei Zeilen — gewichtig ist das *lusi* gesetzt — rufen das alles herauf, was in den *Bucolica* war, und binden nun zusammen: Spiel und Arbeitswelt, schattigen Platz und mythischen Raum, Hirten und Bauern. Der Name des Dichters bedarf keiner Erwähnung, das Thema des Werkes wird im Sinnbild zitiert. Keine Floskel, keine Verse nur aus dem Zwang der überkommenen Gewohnheit, sondern prägendes Sprechen aus der Tiefe des eignen Vergilschen Sinnes heraus[22].

Neben einer so verstandenen Topik, die über den statistischen Nachweis hinaus auch den Stellenwert der Topoi auszuloten trachtet, scheint es — wenn man sich vom Blick auf die antike Rhetorik leiten läßt — sinnvoll, bei der Untersuchung des Einflusses einer Sprache auf eine andre die Wirkung von „Redefiguren" zu analysieren. Auch hierbei ist es geboten, sich nicht einzuengen. Nicht allein auf den Nachweis einzelner Wort- und Satzfiguren kommt es an, so aufschlußreich eine solche Zusammenstellung ist. Vielmehr muß die Sonde tiefer gehen und weiter greifen. Denn gewirkt hat die gesamte Struktur der Sprache. Die ist freilich in wichtigen Zügen von Redefiguren bestimmt. Daß in einer bestimmten Sprache bestimmte Figuren möglich sind und aus dem immanenten Lebensgesetz der Sprache geboren werden, bedeutet etwas für die Gesamtstruktur und ist zugleich von ihr selbst mit bewirkt. Es müßte eine Hauptaufgabe philologischer Wissenschaft sein, Grundelemente einzelner Sprachstrukturen freizulegen. Ist doch die Struktur einer Sprache das Gewebe, in dem das sprachliche Leben aller Art und auch das dichterische überhaupt erst zu spielen beginnt.

[22] Das Mitternachtsbild der Sappho (94 D) mit dem untergegangenen Mond — Sinnbild letzter Einsamkeit — hat stark nachgewirkt.

Δέδυκε μὲν ἀ σελάννα
καὶ Πληϊάδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα·
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

„Nun ist schon der Mond versunken
und auch die Plejaden. Mitte
der Nacht, und die Zeit des Wartens
vorüber. Alleine schlaf ich."
(M. Treu.)

Wesentlich den Späteren gegenüber ist die Frage, wieweit das Sinnbild seine Deutkraft bewahrt, wie es im neuen Rahmen akzentuiert ist usw.

Die Struktur der neulateinischen Kunstprosa hat O. Kluge in einem wichtigen Aufsatz an einzelnen Beispielen analysiert[23]. Dabei behandelt er auch die Nachwirkungen des Spätlateins und des mittelalterlichen Kirchenlateins, die erst bei zunehmender Entfernung von der Wende des 15./16. Jahrhunderts schwinden[24]. Untersuchungen dieser Art müßten auf breiter Basis unternommen werden und sich über den Gesamtbereich neulateinischer Prosa bis ins 17. Jahrhundert hinein erstrecken. Insbesondere aber sind solche Arbeiten für die Anfänge der neulateinischen Lyrik vonnöten. Über Einwirkungen auf die deutsche Prosa handelt Kluge nicht. Zu dieser Frage hat H. Gumbel eine Untersuchung vorgelegt[25]. Auch sie steht allein auf weiter Flur. Er stellt deutlich die Frage: „Wie weit hat das Humanistenlatein überhaupt gewirkt? Welche Struktur hat es wie verändert?"[26]

Über den Begriff „Struktur" könnte man lang theoretisieren. Allein für die Forschung selbst ist die empirische Analyse, die sich des Gegenstandes unmittelbar versichert, wichtiger, fruchtbarer und beweiskräftiger. Der einzuschlagende Weg scheint deutlich genug gewiesen. Man bedenke aber sehr wohl die Warnung, die Karl Philipp Moritz schon 1793 in den *Vorlesungen über den Styl* ausgesprochen hat: *Was aus der innern Harmonie des Werkes selbst erwächst, sucht man aus den Bedürfnissen der Gattung zu erklären, zu welcher man es zählt. Man begnügt sich auf die Weise mit der äußern Form, und kommt dem Geiste des Werks nicht auf die Spur.* Doch als Zuspruch nehme man den Satz der 7. Vorlesung: *So unnütz und zwecklos es ist, die einzelnen Schönheiten des Ausdrucks, welche man unter der Benennung rednerischer Figuren begreift, in den Anweisungen zum Styl, durch Regel und Vorschrift lehren zu wollen, so angenehm und zweckmäßig ist es doch, bei dem Lesen guter Schriftsteller auf die Schönheiten aufmerksam zu seyn . . .*[27].

[23] Die neulateinische Kunstprosa, Glotta 23, 1935, 14—80.

[24] Vom kulturgeschichtlichen Standpunkt sprechen über die Mischung von mittelalterlichem und humanistischem Stil: J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 2. Aufl., München 1928, 469 f.; K. P. Hasse, Die deutsche Renaissance I, Meerane 1920, 431 f.

[25] Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa (Deutsche Forschungen 23), Frankfurt Main 1930. Leider ist die Arbeit unnötigerweise mit schwerem theoretischen Ballast befrachtet.

[26] Ebendort 6 (Sperrung im Text). Im Zusammenhang heißt es da: „Man sieht, das Dunkel über dem 16. Jahrhundert ist fast undurchdringlicher wie das über dem 15., und Dasein, Herkunft, Kontinuität einer Unterströmung ist noch ebenso problematisch wie Umfang, Artung und Auswirkung einer Oberströmung. Wie weit hat das Humanistenlatein überhaupt gewirkt? Welche Struktur hat es wie verändert? Diese Frage ist kaum gestellt, geschweige denn beantwortet worden. Man ist ja noch unsicher, an welchen Stil sich z. B. eine so wichtige Erscheinung wie Gregor von Heimburg gehalten hat. Man hat sich nur gewöhnt, obwohl die Dinge noch nie richtig geschieden worden sind, von einem überwältigenden Einfluß des Lateinischen auf weitgehende Bezirke der Prosagattungen zu sprechen, von der Gleichsetzung alles Dichtens und aller ausdrücklichen Sprachkunst mit der humanistischen oder pseudohumanistischen Gelehrtenliteratur."

[27] Karl Philipp Moritz, *Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart in Beispielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern*, Berlin 1793, 4 und 97. Diese Vorlesungen, das sei beiläufig angemerkt, bewegen sich auf einer bewundernswürdigen Höhe der Stilbetrachtung. Man nehme z. B. die stilistische Interpretation der *Werther*-Stelle *Wenn das liebe Tal um mich dampft . . .*, S. 82 ff.

Indessen muß noch etwas angemerkt werden, was die Erforschung des Neulateins kompliziert. Diese literarische Kunstsprache steht nicht nur unter dem Einfluß des früheren Lateins. Auch Volkssprachen haben ihrerseits auf das Neulatein gewirkt. So ist die „Pléjade" für die deutschen späthumanistischen Neulateiner wichtig gewesen. Schon Du Bellays Schrift von 1549 *La défense et illustration de la langue française* fordert programmatisch die Bereicherung und Ausschmückung der Muttersprache. Das Französische soll bei den alten Sprachen in die Schule gehen, um ihnen ebenbürtig zu werden und sie zu überwinden. Hier werden die alten Sprachen nicht mehr um ihrer selbst willen studiert. Das Ziel ist die Ausbildung der eignen Sprache. Besonders Ronsard erfüllt die hier erhobenen Forderungen[28]. Er schafft in der französischen Muttersprache in Wortwahl, Wortbildung und Gedichtform nach dem neuen Programm, das auch er theoretisch umreißt: *Abrégé de l'art poétique*, 1564[29]. Ihm scheint das Lateinschreiben ein barer Anachronismus. Das Latein ist ein abgestorbener Körper, dem man nicht künstlich neues Leben einhauchen kann. *D'une langue morte l'autre prend vie, ainsi qu'il plaist à l'arrest du destin et à Dieu qui commande, lequel ne veut souffrir que les choses mortelles soient éternelles comme luy.* Ronsard baut, um „hohe Dichtung" zu schaffen, auch pindarische Oden. 1550 erscheint seine erste Gedichtsammlung (*Les quatre premiers livres des odes*) mit den zwölf pindarischen Oden an der Spitze[30]. Sie beeinflussen Paul Schede Melissus[31]. Er verfertigt prunkvolle pindarische Oden in lateinischer Sprache. Sie sind als *Emmetra* bezeichnet und füllen die ersten 58 Seiten der *Schediasmata* von 1586, welche Ausgabe der Königin Elisabeth von England gewidmet ist[32]. Man sieht, eine einfache eindeutige Größe ist das Neulatein nicht.

III.

Vordringliche Aufgabe für die Forschung ist es, die Voraussetzungen und Grundlagen der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts aufzudecken. Wo immer man diese Frage angeschnitten hat, wird auf die Bedeutung der Neulateiner

[28] D'Alembert, *Discours préliminaire* (a.a.O. 67): „Ronsard machte ihr [der franz. Sprache] einen barbarischen, mit Griechisch und Latein vollgestopften Jargon; aber glücklicherweise machte er sie dermaßen unkenntlich, daß sie dadurch lächerlich wurde."

[29] Vgl. A. Rosenbauer, Die poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissancepoetik in Frankreich (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie 10), Erlangen und Leipzig 1895. — Für unsern Zusammenhang auch: G. Wenderoth, Die poetischen Theorien der franz. Plejade in M. Opitz' deutscher Poeterei, Euphorion 13, 1906, 445—468.

[30] Das Wort *pindariser* wird von Ronsard gebildet, ebenso *petrarquiser* (vgl. Opitz, *Buch v. d. dt. Poeterei*, 6. Kap.).

[31] In Frankreich gab es auch schon vor Ronsard pindarische Oden der Neulateiner: von Salmon Macrin, Conrad, Jean Second (vgl. Laumonier, Ronsard poète lyrique, Paris 1909, XXXIII). Die Wirkung auf Schede ist jedoch nachweislich von Ronsard ausgegangen. Er selbst beruft sich an manchen Stellen seiner Gedichte auf ihn.

[32] *Schediasmata poetica. Secundo edita multo auctiora*, Lutetiae Parisiorum 1586. — Mit der Bezeichnung *Emmetra* will Melissus darauf hinweisen, daß er sich in diesen Gedichten an eine bestimmte Form gebunden hat.

hingewiesen[33]. Eindringliche Untersuchungen sind dennoch spärlich geblieben[34]. H. Cysarz sieht drei wichtige Wurzeln: den Meistergesang, die Neulateiner, das deutsche Lied[35]. Damit sind drei zweifellos einflußreiche Gebiete genannt. Wie jedoch das entsteht, was man gemeinhin als „barock" zu bezeichnen pflegt, steht dahin. Wann kann man überhaupt mit sinnvoller Berechtigung diesen Terminus anwenden? Ist Opitz schon „barock"? Weckherlin ist es sicherlich mehr. Wie steht es mit Simon Dach, mit manchen Gedichten Flemings? Es ist ein Ausweg, indem man etwa bei Opitz von „vorbarockem Klassizismus" spricht[36]. Am vernünftigsten scheint, den Begriff ganz zu vermeiden[37]. Er ist von der Kunstgeschichte übernommen, wenigstens als wissenschaftlicher Begriff[38]. Besonders formale Eigentümlichkeiten sollen also damit bezeichnet werden, die natürlich einer bestimmten geistig-seelischen Verfassung entspringen. Wie aber, wenn gleiche Strukturelemente oft genug auch außerhalb des sogenannten „barocken" Jahrhunderts, des 17., zu finden sind? Wenn sie in der klassischen Literatur der Römer wie selbstverständlich, nämlich als rhetorisches Kunstmittel, erscheinen und ebenso bei den Neulateinern ohne Mühe herausgelesen werden können? Die „Worthäufung" hat man als typisch „barock" empfinden wollen. Sie durchformt in der Tat überraschend viele Gedichte des 17. Jahrhunderts in charakteristischer Weise. Aber kommt sie

[33] E. Lunding, Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschung, Orbis Litterarum (Revue Danoise d'Histoire Litteraire) 8, 1950, 47: „Eine entscheidende Vorbedingung liegt ohne Zweifel in der Lyrik der Neulateiner. Dieses schwer zu bewältigende, kaum absehbare Gebiet beherrschte wie kein zweiter Georg Ellinger ... Es ist fraglich, ob jemand nach Ellingers tragischem Tode imstande sein wird, diese Untersuchung in breiter Front durchzuführen." — Vgl. auch E. Trunz, Die Erforschung der deutschen Barockdichtung, Dtsche Vierteljschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. 18, 1940 (Referatenheft). — W. Brauer, J. Regnart, J. H. Schein und die deutsche Barocklyrik, ebendort 17, 1939. — (Besonders auch über die slawistische Barockforschung berichtet in einem kurzen Abriß jetzt A. Angyal, Der Werdegang der internationalen Barockforschung, Forschungen und Fortschritte 28, 1954, 377—383.)

[34] F.-W. Wentzlaff-Eggebert hat das Verhältnis des jungen Gryphius zur lateinischen Tradition beleuchtet: Dichtung u. Sprache des jungen Gryphius. Die Überwindung der lateinischen Tradition und die Entwicklung zum deutschen Stil (Abhdlg. d. Preuß. Akad. d. Wiss., Jg. 1936, phil.-hist. Klasse, Nr. 7), Berlin 1936. Zu dieser Untersuchung wäre manches Kritische zu sagen, was hier nicht geschehen kann. — H. Pyritz hat in wichtigen Arbeiten, als er den breiten Strang der Liebeslyrik von der Antike bis zu Paul Fleming untersuchte, auch über die Neulateiner gehandelt: P. Flemings 'Suavia', Münchener Museum f. Philologie d. Mittelalters u. d. Renaissance 5, 1928/1931, 251—321. — Der Liebeslyriker P. Fleming in seinen Übersetzungen, Zeitschr. f. dt. Phil. 56, 1931, 410—436. — Paul Flemings deutsche Liebeslyrik (Palaestra 180), Leipzig 1932.

[35] Deutsches Barock in der Lyrik, Leipzig 1936. Leider sind die Ausführungen von Cysarz in ihrer geistreich-verworrenen Eigenwilligkeit so subjektiv, daß sie in dieser Form höchstens Anregungen vermitteln können.

[36] R. Alewyn, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der Antigone-Übersetzung des M. Opitz, Heidelberg 1926. Eine solch vorbildliche Arbeit fehlt noch für das Verhältnis des Opitz zur lateinischen Tradition.

[37] So tut es H. Pyritz in den in Anm. 35 genannten Arbeiten. Vgl. Curtius, Europ. Lit. ..., 277: „Mit diesem Wort [Barock] ist aber soviel Verwirrung angerichtet worden, daß man es besser ausschaltet."

[38] Man vgl. auch: J. Mark, The uses of the term 'baroque', Modern Language Review, Okt. 1938; M. Raymond, Du baroquisme et de la littérature, in: La profondeur et le rythme, Paris 1948, 138—204.

„nur dem Barock" zu?[39] E. R. Curtius hat die versefüllenden Asyndeta mit ein paar Belegen bis in die Antike zurückverfolgt[40]. Zwei Beispiele aus der neulateinischen Lyrik des Petrus Lotichius Secundus seien den dort gegebenen[41] beiläufig angefügt:

. . . Narrantes varios periculorum
Casus, bella, fugas, ducum labores . . .
. . . Integer, innocuus, pius, utilis omnibus aeque,
Ingenii variis dotibus auctus eras[42].

Ferner Opitz:

Die Aepffel schmecken jhm viel besser als Citronen,
Rapuntzel, Kressen, Lauch, Köhl, Rüben, Erbsen, Bohnen,
Saurampffer, Peterlin, Salat mit frischem Oel . . .[43].

Gryphius:

Ein Brand-Pfall und ein Rad / Pech / Folter / Bley und Zangen /
Strick / Messer / Hacken / Beil / ein Holtzstoß und ein Schwerdt
Und siedend Öl / und Bley / ein Spiß / ein glüend Pferd /
Sind den'n nicht schrecklich / die was schrecklich / nicht begangen[44].

Auf die Spitze getrieben ist diese Form dann bei Quirinus Kuhlmann.

Nur im Vorbeigehn seien ähnliche Eigentümlichkeiten erwähnt und einige wenige Beispiele gegeben. In der Lyrik des 17. Jahrhunderts ist es beliebt, einen Gesamtkomplex in seine Einzelteile zu zerlegen. Dazu gehören auch schon die eben zitierten Stellen. Die Nennung vieler, dicht stehender Einzelteile ist beliebt. Dabei fallen Verbindungspartikel zwischen den genannten Einzelheiten möglichst fort. In der Rhetorik heißt die Zerlegung eines Ganzen in einzelne Teile Diärese oder Distributio.

[39] H. Pliester, Die Worthäufung im Barock, Bonn 1930, 3.

[40] Curtius, a.a.O. 289f.

[41] Etwa Horaz, *Epist.* II 2,208f:

Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
Nocturnos lemures portentaque Thessala . . .

[42] „. . . und wir erzählten einander verschiedene Ereignisse voller Gefahren, Kriege, Fluchten, der Führer Mühen . . .", P. Lotichius Secundus, *Carm.* I 4,8f. und *Carm.* II 20,11f.: „. . . tadelsfrei, unschuldig, fromm, geschickt für alles in gleicher Weise, mit vielfältigen Geistesgaben beschenkt: so warst du . . ." Zitiert nach: *Poemata omnia*, ed. P. Burmannus, Amsterdam 1754. Vgl. auch *Carm.* I 20,2: *Vixi secundum vota, pace, literis, / Amore abundans, gratia, sodalibus.*

[43] *Die Lust deß Feldbawes*, v. 125ff., in: *Teutsche Poemata*, hrsg. v. G. Witkowski, Halle/S. 1902, 30f.

[44] *An einen Unschuldigen Leidenden* (zit. nach Cysarz, Barocklyrik II 186). Die letzte Zeile bringt noch ein semantisches Spiel mit der Verwendung des Wortes schrecklich. In der Rhetorik heißt so etwas *distinctio, copulatio* (διαφορά, πλοκή), z.B. Vergil, *Ecl.* 7,70: *Ex illo Corydon Corydon est tempore nobis. Aen.* 2,354: *Una salus victis nullam sperare salutem.*

Opitz:

Bekenne bitt ich mir, warumb doch wiltu prangen
Mit deiner Augen glantz, mit deinen zarten Wangen,
Mit deinem rothen Mund, mit deines Leibes pracht,
Mit alle dem was Zucht alleine scheinbar macht?[45].

Gryphius:

Der frechen Völcker Schaar / die rasende Posaun /
Das vom Blut fette Schwerdt / die donnernde Carthaun /
Hat aller Schweiß / und Fleiß / und Vorrath auffgezehret[46].

Aber schon Catull (*Carm.* 22,6ff.):

... cartae regiae, novi libri,
Novi umbilici, lora rubra membranae,
Derecta plumbo et pumice omnia aequata ...

Bei den Neulateinern sehr häufig, z.B. Lotichius:

Non mille excubiae, non fulmina Martis Iberi,
Non iuga fecissent nubibus aequa moram ...[47].

Taubmann:

Ardua cum caeli, fluor aeris, arida terrae,
Liquor aquae et certi temporis usus erant[48].

Dieser Wortfigur entspricht als Gedankenfigur die Descriptio (ἔκφρασις, auch *variatio* genannt): ein Gesamtvorgang wird in Einzelvorgänge auseinandergefaltet. Quintilian begründet diese Figur mit Sätzen, die für das 17. Jahrhundert geschrieben sein könnten: *Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit: sed in affectus minus penetrat brevis hic velut nuntius. At si aperias haec quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domos ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus ...* (*Instit. or.* VIII 3, 67). „Wer nicht mehr sagt als: das Land ist besiegt, der umgreift damit zweifellos alles, was ein solches schicksalhaftes Ereignis enthält, aber bis zu den Affekten dringt diese kurze Meldung doch kaum durch. Doch wenn man auseinanderfaltet, was in dem einen Ausdruck beschlossen war, dann erscheinen: Flammen, die durch Häuser und Tempel züngeln, das Krachen stürzender Gebäude, ein bestimmter Laut, der aus vielfachem Geschrei hervordringt, un-

[45] *Elegie*, v. 41ff. (*Teutsche Poemata*, S. 22). Hier die Form des sog. Asyndeton summativum: die in der Diärese aufgezählten Teile werden am Schluß zusammengefaßt.

[46] *Thränen des Vaterlandes / anno 1636* (Cysarz II 186).

[47] Lotichius, *Eleg.* I 4,51f.: „Nicht tausend Wachen, nicht Blitze iberischen Kriegs, nicht Berge, wolkenhoch getürmt, hätten mich halten können ...“

[48] Frid. Taubmann, *Natalitiis Christi*, in: *Melodaesia sive Epulum Musaeum*, Leipzig 1622, 62.

gewisse Flucht der einen, andere, wie sie in höchster Not die Ihren umklammern, das Jammern von Frauen und Kindern . . .“

Also Gryphius:

Die Thürme stehn in Glut / die Kirch ist umgekehret.
Das Rathhauß liegt im Grauß / die Starcken sind zerhaun /
Die Jungfern sind geschänd't / . . .
(*Thränen des Vaterlands.*)

Vergil (*Aen.* XII 458):

. . . Ferit ense gravem Thymbraeus Osirim,
Arcetium Mnestheus, Epulonem obtruncat Achates
Ufentemque Gyas; cadit ipse Tolumnius augur . . .

„. . . Thymbraeus erschlägt mit dem Schwert den starken Osiris,
Mnestheus fällt den Arcetius, Gyas den Ufens, Achates
Stößt den Eupulo nieder, Tolumnius trifft es, den Augurn . . .“
(A. Vezin.)

Taubmann:

Ilicet humanae rationis acumen hebescit,
Caligant oculi, cor pavet, ora silent . . .[49].

„Siehe, am Ende verstumpft die Schärfe menschlichen Denkens,
Augen erblinden, das Herz zittert, die Münder sind still . . .“

Die anaphorische Reihung ist ein beliebtes Stilmittel im 17. Jahrhundert. Nur ein Beispiel aus den Gedichten David Schirmers:

Hier hastu / Marnia / hier hastu meinen Sinn.
Hier hastu meinen Geist / den lieben / den noch warmen.
Hier hastu meinen Muth. Hier hastu Pein und Harmen,
Hier hastu mich / dein Gantz / du Himmels Bürgerin[50].

Auch das gehört, wenn man Begriffe nicht zu eng faßt, zu der mit Freude geübten Nennung von Einzelheiten aus einem großen Ganzen. Aber auch das ist keine Neuigkeit.

Vergil (*Ecl.* X 42f.):

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus: hic ipso tecum consumerer aevo.

„Hier sind kühlende Quellen, hier schwellende Wiesen, Lycoris,
Hier ein Hain, hier möchte mit dir ich leben und sterben.“
(J. Götte.)

[49] *Melodaesia*, S. 63.
[50] *Als Seine Marnia gestorben* (Cysarz II 53).

Schede Melissus:

Hic odor, quali fruitur Sabaeus,
Hic nitor, quem Semiramis petissat,
Hic color, quo ridet hians beato
Copia cornu[51].

Fragesätze (zumeist rhetorische Fragen) können zu einem Rudel in anaphorischer Form zusammentreten.

Horaz, *Sat.* II 2,102 ff.:

Quod superat non est melius quo insumere possis?
Cur eget indignus quisquam te divite? quare
Templa ruunt antiqua deum? cur, inprobe, carae
Non aliquid patriae tanto emetiris acervo?

„Kannst du den Überfluß auf nichts Vernünftigers wenden?
Wofür wärest du reich, und ein Würdiger darbt, und es stürzen
Göttertempel, verjährt, zu Trümmern? Schändlicher, weshalb
Hat für das Vaterland dein Schatzhaus nichts zu vergeben?"
(R. A. Schröder.)

Catull, *Carm.* 8,15 ff.:

. . . quae tibi manet vita?
Quis nunc te adibit? cui videberis bella?
Quem nunc amabis? cuius esse diceris?
Quem basiabis? cui labella mordebis?

Johannes Posthius schreibt ein Gedicht, das nur aus Fragen besteht:

In Vanitatem Huius Seculi.
Quid iuvat et populis atque urbibus esse potentem,
Structa quid e Pario marmore celsa domus?
Quid famuli prosunt, quid pondera divitis auri,
Quicquid et e rubris colligit Indus aquis?
Denique quid Tyrio saturatas murice vestes,
Quid clarum ingenio nomen habere iuvat?
Nivea quid facie, quid vi superare Milonem,
Si tibi post obitum spes sit adempta poli?[52]

[51] „Hier der Duft, wie ihn Sabaeus genießt, hier der Glanz, den Semiramis sich wünscht, hier die Farbenpracht, aus glücklichem Füllhorn lächelnd gebreitet . . .", Melissus, *In Hortum Elisabethae*, in: *Schediasmata poetica*, Paris 1586, 173.

[52] „Was nützt es, über Völker und Städte zu herrschen? Was nützt ein Haus, aufgesteilt aus parischem Marmor? Was helfen Diener, was Barren schweren Goldes und was der Inder sich sammelt aus rötlichen Wassern? Ferner, was nützt's, mit tyrischem Purpur geschmückte Kleider zu tragen, was, einen berühmten Namen zu haben? Was nützt's, ein zarteres, helleres Gesicht zu besitzen als Milo, was, ihn an Kraft zu übertreffen, wenn dir nach dem Ende die Hoffnung aufs Himmelreich zunichte geworden ist?" *Parerga Poetica*, o.O. [Heidelberg] 1595, I 65.

Gryphius:

Wo ist der Höllen Raub? Wo sind des Todes Pfeile?
Wo ist der Sünden Macht? Wo ist der Schlangen Zahn?
Wo ist des Höchsten Zorn? Wo ist der Höllen Kahn?[53]

Was ist diß Leben doch | was sind wir | ich und ihr?
Was bilden wir uns ein! was wündschen wir zu haben?[54]

Rist:

Wann wird der lange Krieg sein letztes Ziel erreichen,
Wann dünget man das Feld nicht mehr mit Menschenblut?
Wann wird der grawsam' Haß | das Land vnd Leut verheeren
Das brennen ohne noht | das metzlen hören auff?
Wie lange wil man noch Marck Fleisch vnd Bein verzehren
Wann bringet man den Mars auß Teutschland auff den Lauff?[55]

Die am Rande aufgelesenen Beispiele ließen sich, auch für andere Erscheinungen, leicht vermehren. Was bleibt vom Begriff „barock", wenn man damit formale Besonderheiten des 17. Jahrhunderts bezeichnen will? Muß man also Zuflucht nehmen zur Vorstellung von einem „barocken Menschen", einem „barocken Lebensgefühl"? Was soll dann aber noch die Bezeichnung „barock"? Denn zumeist ist dieses sogenannte „barocke Lebensgefühl" gerade an den sprachlichen Äußerungsformen, die man fälschlicherweise als nur dem „Barock" eigentümlich begriff, demonstriert und zu einem guten Teil aus ihnen abgeleitet worden. Wo aber fängt dann das „Barocke" an, wo hört es auf? Es ist unbestritten, daß die sprachlichen Gebilde des 17. Jahrhunderts aus einer spezifischen Lebenserfahrung, aus einer besonderen Vorstellung von Gott, Welt und Mensch erwachsen. Sie müssen aber aus der genauen Kenntnis der Grundlagen und Voraussetzungen in der einwandfreien Analyse der Texte aufgedeckt werden, wenn sie geschichtlich begriffen werden wollen[56].

Nun darf man nicht meinen, die recht ausgedehnte „Barockforschung" hätte nur belanglose Erkenntnisse gebracht. Die hier vorgetragene Kritik richtet sich dagegen, daß man einen Begriff als literarisches Etikett verwendet, ohne ihn zuvor philologisch einwandfrei fundiert zu haben. Unter diesem Versäumnis muß notwendig auch die Erkenntnis des Phänomens selbst leiden. Der Begriff „Barock" will Stilistisches und Geistesgeschichtliches benennen. Eine solche Vermengung ist an sich schon mißlich und führt zu Unklarheiten und unver-

[53] *Auff das Fest des aufferstehenden Erlösers | oder heiligen Ostertag* (Cysarz II 188).

[54] *Thränen in schwerer Krankheit* (Cysarz II 187).

[55] *An die christliche Fürsten vnnd Herren in Teutschland* (Cysarz I 232).

[56] Curtius: „Den Manierismus des 17. Jhdts. von seiner zweitausendjährigen Vorgeschichte abzutrennen und entgegen allen historischen Zeugnissen als spontanes Produkt des (spanischen oder deutschen) Barock auszugeben, ist nur möglich durch Unwissenheit und pseudokunstgeschichtlichen Systemzwang. Beides pflegt sich gegenseitig zu verstärken" (a.a.O. 295). Eine Diskussion über den Begriff „Manierismus", den Curtius als brauchbaren Terminus vorschlägt, weil er nicht an eine bestimmte Epoche gebunden ist, kann hier nicht begonnen werden.

bindlichen Fabeleien. Eine Erklärung des Barock aus dem Wesen des Barock selbst kann nicht zu einem geschichtlichen Verständnis führen. Ein solches Verfahren bewegt sich in einem circulus vitiosus. Ihn zu sprengen ist Aufgabe philologisch-historischer Forschung.

In erster Linie wichtig für die Entstehung der Lyrik des 17. Jahrhunderts sind das Lied, das seinerseits kräftigen Einflüssen unterworfen ist, und die Neulateiner. Der eigentliche Durchbruch zu einer neuen, formbewußten Lyrik geschieht, als die Schicht der Gelehrten sich der deutschen Sprache zuwendet. Diese Gelehrten wollen die Muttersprache in Prosa und Vers bewußt zu einem vollwertigen Ausdrucksmittel heranbilden. Geschult an Vorbildern, dem Regelkanon rhetorischer Kunst verpflichtet, beginnen sie die Heranbildung der Muttersprache zu einer Kunstsprache, die im Kreise der übrigen Sprachen gleiches Recht beansprucht.

Soziologische Fragen drängen sich nicht nur beiläufig auf. Die Gelehrtendichtung der Neulateiner ist Standesdichtung. Sie bewegt sich innerhalb eines bildungsmäßig eingegrenzten Zirkels. Sie wendet sich allein an die Angehörigen dieses Kreises und zielt auf ihre Themen, Fragen, Bildungsinteressen. Was im 16. Jahrhundert an volkssprachiger Literatur neben dem gelehrten Standesschrifttum hergeht, ist jedoch nicht einfach durch die Herkunft soziologisch anders fundiert. Es hat ein anderes Ziel. Der Angesprochene gehört einer anderen Gesellschaftsschicht an. Der — falls überhaupt vorhandene — Bildungskosmos derer, an die das Geschriebene gerichtet ist, stellt seine Forderungen an die Autoren. Das wirkt sich aus bis in den Wortschatz und die Struktur der Sprache hinein. Der Unterschied zwischen gebildeten und minder oder nicht gebildeten Autoren ist weniger bedeutsam als der zwischen gebildeten und minder oder nicht gebildeten Empfängern. Hier liegen die Fragen soziologischer Art. Denn von hierher wird das Gehalt- und Gestaltgefüge der Literatur nicht unwesentlich beeinflußt. Ein geringer Schritt weiter, und es stellt sich die Frage nach der Funktion von Dichtung und Literatur überhaupt in jener so vielfältig geschichteten Zeitspanne. Tendenzliteratur der Glaubenskämpfe und reine Dichtung: ein reizvolles Spiel und Widerspiel im 16. Jahrhundert und noch keineswegs hinreichend beschrieben.

IV.

Nachdem zuvor über Allgemeinfragen gesprochen worden ist, sollen im folgenden Einzelprobleme, die für die Forschung wichtig sind, in kurzen Zügen behandelt werden. Auch einzelne Hinweise sollen gegeben werden. Vollständigkeit ist in diesem Rahmen nicht beabsichtigt.

Alle Dichtung vor der Wende zur „Ausdruckskunst" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientiert sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, an theoretischen Bestimmungen. Sie ist an Regeln gebunden. Die gekonnte Er-

füllung gewisser Vorschriften macht den Poeten aus. Immer wieder kann man bemerken, daß vor der Wandlung dichterischer Formen und Sprache das Programm steht. Die Theorie geht voran. Diese Bedingungen dichterischen Sprechens gilt es als bestimmend nicht nur anzuerkennen, sondern auch sichtbar zu machen, wenn man die Dichtung in dem ihr gemäßen Rahmen verstehen will. Wertung mit den ästhetischen Maßstäben und Gefühlen unserer Zeit ist fehl am Platze.

Die theoretischen Schriften verlangen so eine sehr genaue, sachgerechte Analyse und Interpretation. Noch Borinski etwa sagt über die Poetik Scaligers: „Seine Unfähigkeit ins Innere der dichterischen Werkstatt einzudringen, kam dem Bedürfniß seines Publikums entgegen, das nur handliche, äußere Modelle wollte zur schnellen, durch keine schöpferischen Bedenken gestörten Nachahmung."[57] Solche Bemerkungen sind von ihrem Standpunkt aus richtig, treffen die zu behandelnde Sache aber nur am Rande. Es ist auch richtig, wenn man in den Poetiken der Zeit manches Durcheinander und manche Ungereimtheiten betont. Aber viel wichtiger ist die Frage, wie das rhetorische Gut angeeignet, umgewandelt, bisweilen auch ganz neu gesehen wird. Unter diesen Gesichtspunkten müßten die wichtigsten Lehrbücher untersucht werden, etwa:

Marcus Hieronymus Vida, *Poeticorum ad Franciscum Francisci regis Franciae filium Delphinum libri III*, Cremona 1520;

Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri VII*, 1561;

Georg Fabricius, *De re poetica libri VII*, Leipzig 1584;

Jacobus Pontanus, *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadt 1594.

Besonders Scaligers Poetik harrt noch eingehender Untersuchungen, hat doch gerade sie bis weit ins 17. Jahrhundert nachhaltig gewirkt[58]. Opitz selbst weist auf Vida und Scaliger hin[59]. Scaliger ist der erste, der auf Aristoteles zurückgreift, dessen Poetik, nach dem unbefriedigenden Übersetzungsversuch Vallas 1498, erst 1548 in brauchbarer Übersetzung zugänglich geworden war. Bei Scaliger zuerst kann man von einer gewissen kritischen Methode sprechen. Im kritischen Teil seines Werks behandelt er Dichtwerke der Antike und seiner eignen Zeit, vergleicht, bewertet und formuliert Regeln.

Neben diesen umfassenden Poetiken laufen kleinere Schriften, hauptsächlich Prosodik und Metrik betreffend, und besonders Beispielsammlungen, Florilegien aus den anerkannten Dichtern und Autoren. Aus diesen Büchern lernte man das praktische Verseschmieden. Solche poetischen Lexika haben sich bis ins 18. Jahrhundert hinein fortgesetzt. Noch 1721 erscheint etwa ein *Theatrum lyricum*, wo man in einem Band alles bei sich trägt, was für die Verfertigung eines lateinischen Gedichtes notwendig ist. Das ist solch ein Werk, das man

[57] K. Borinski, Die Poetik der Renaissance u. d. Anfänge d. literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886. — Dieses Werk bringt über die Poetiken vor Opitz nur einen Überblick.

[58] Noch 1625 erscheinen in Jena *Flores Julii Caesaris Scaligeri viri clarissimi sive Mellificium sententiarum selectissimarum ex utilissimis et prope divinis quibusdam eius operibus.*

[59] *Von dt. Poeterei*, 7. Kap.

immer nötig hat, ein *opus semper desideratum*, wie es schon im Titel heißt. Bezeichnend, was geboten wird: Topoi, Metaphern, Redefiguren[60].

Man kann dieses katalogisierte poetische Material belächeln. Man sollte gelegentlich aber auch bedenken, daß der Verfall von verbindlichen Normen zugunsten ungebundener Subjektivität der künstlerischen Form nicht immer zum besten gereicht. Man erinnere sich an Adam Müllers *Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* von 1816 und an Nietzsches Worte aus dem Anfang der dritten *Unzeitgemäßen Betrachtung*: *Man scheint hier* [in Deutschland] *noch nicht daran gedacht zu haben, daß Reden und Schreiben Künste sind, die nicht ohne die sorgsamste Anleitung und die mühevollsten Lehrjahre erworben werden können.*

Bei der Betrachtung all dieser theoretischen Schriften — aber nicht nur dieser — ist hinderlich, daß eine Arbeit fehlt, die über den jeweiligen Stand der Kenntnisse vom Altertum unterrichtet. Solange wir darüber nicht informiert sind, tappen wir bei der Erwähnung des Verhältnisses zur Antike streckenweise sehr im Dunkeln[61]. Aus der jeweilig verschiedenen Kenntnis vom Altertum stammen die verschiedenen Arten der Aneignung und Übernahme antiker Autoren. Horaz etwa ist für Dante Vertreter der römischen Satire, dem Celtes erscheint Horaz als der Fortsetzer Pindars, wodurch dann wiederum das falsche Bild von Pindar entsteht. So muß man sehr achtgeben, was denn eigentlich gemeint sei, wenn der Name Pindar fällt.

Jeder, der sich mit neulateinischem Schrifttum befassen will, sieht sich den Schwierigkeiten der Textbeschaffung gegenüber. Sie sind nach dem letzten Kriege in manchen Fällen unüberwindlich geworden. (So war in der Breslauer Bibliothek manches Material, bes. an Briefen, vorhanden.) Zudem existieren die Gesamtausgaben der Werke zumeist nur in den Ausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine große Anthologie ist allerdings schon früh entstanden: die *Delitiae poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium*, 6 Bde., Frankfurt 1612. Für die andern europäischen Neulateiner: *Delitiae poetarum Italorum* (2 Bde., 1608), *Gallorum* (3 Bde., 1609), *Belgicorum* (4 Bde., 1614). Es gibt auch eine Reihe von Neudrucken, die dem allgemein Interessierten einen ersten Überblick — was die Lyrik anbetrifft— ermöglichen können. Für das Drama ist mehr getan. Besonders genannt seien hier doch: die „Lateinischen Literaturdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts", hrsg. v. M. Herrmann und S. Szamatólski[62], und die „Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum", hrsg.

[60] *Theatrum lyricum, quo poetarum lyricorum omnium quotquot ab Horatio, ad haec usque tempora editi sunt, et haberi potuerunt, phrases, loci communes, comparationes, synonyma, epitheta, sententiae, et elegantiae poeticae cum summa cura et industria juxta ordinem alphabeticum ita exhibentur, ut quidquid in omnibus poetis lyricis hucusque dispertum fuit, hoc uno volumine totum contineatur. Opus semper desideratum, Coloniae Agrippinae 1721.*

[61] Bursians „Geschichte der klassischen Philologie", München und Leipzig 1883, ist nützlich nur für Arbeiten, die sich mit einzelnen Philologenpersönlichkeiten beschäftigen.

[62] Darin z. B.: eine Auswahl der Neulateiner (Dt. Lyriker d. 16. Jhdts., hrsg. v. G. Ellinger), die *Basia* des Secundus (hrsg. v. G. Ellinger), die *Epigrammata* des Euricius Cordus (hrsg. v. K. Krause).

v. L. Juhasz[63]. Einiges, besonders für die frühe Zeit, findet sich auch in dem Band „Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten und an den Universitäten" (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen), hrsg. v. H. Rupprich, Leipzig 1935.

Wer biographische Angaben sucht, wird in den neueren Literaturgeschichten oft vergebens suchen[64]. Je weiter man zurückgreift, desto mehr kann man erfahren. Besonders wichtig sind die alten Gelehrten-Lexika, etwa Zedlers „Universallexikon" (1732—54), Jöchers „Allgemeines Gelehrtenlexikon" (1750—1819), Jördens' „Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten" (1806 ff.). Nicht vergessen werden darf natürlich die „Allgemeine Deutsche Biographie".

Historische Monographien über einzelne Persönlichkeiten wären sehr erwünscht. Nur dürften sie sich nicht in reiner Schilderung des Lebenslaufes erschöpfen. Das literarische Werk müßte analysiert und in den Gesamtzusammenhang eingeordnet werden. Die oben umrissenen Fragen nach Struktur und Topoi müßten gestellt werden. Nicht einmal für die bedeutenden, auch weiteren Kreisen dem Namen nach bekannten Neulateiner gibt es Darstellungen, die moderner Wissenschaft und ihren Gesichtspunkten entsprechen. Allein um Hutten hat man sich mehr gekümmert, doch befassen sich die Arbeiten von D. Strauß (O. Clemen), P. Kalkoff, H. Holborn u. a. von andern Ansatzpunkten her mit der lateinischen Literatur des Ritters und gekrönten Dichters. Vorhandene Schriften etwa über Eobanus Hessus, Lotichius Secundus, Schede Melissus sind größtenteils veraltet[65]. Es ist nicht einmal eine Arbeit vorhanden, die Johannes Secundus „in seiner stil- und geistesgeschichtlichen Bedeutung zu erfassen suchte"[66].

Über den späthumanistischen Bildungshorizont, über die ausgedehnten literarischen Freundschaften der Zeit, über das In- und Gegeneinander von humanistischem und kirchlich-religiösem Gedankengut unterrichtet an einem Beispiel immer noch am besten das zweibändige Werk von J. F. A. Gillet, „Crato von Crafftheim und seine Freunde", Frankfurt 1860/61.

Von den Neulateinern, insbesondere den späteren, sind auch eigne Biographien über die bedeutenden Männer der Zeit geschrieben worden. Ein großes Sammelwerk hat Melchior Adam verfaßt[67]. Diese Biographien wären ein dankbares Feld für eine eingehende Untersuchung. Es waltet ein bestimmtes Schema. Am Rand des Textes wird jeweils stichwortartig angegeben, wovon gehandelt wird. Angefangen vom Sternenstand, unter dem die Geburt geschah, wird über

[63] Darin: Celtes, *Quattuor libri Amorum* (ed. 1934), *Quattuor libri Odarum* (ed. 1937).

[64] In Nadlers großer Literaturgeschichte stehen viele Namen verzeichnet.

[65] Z. B.: C. Krause, H. E. Hessus, 1879. — W. Henkel, Petr. Lotichius Sec. Solitariensis, Hersfeld 1873. — A. Ebrard, Peter Lotich d. J., Gütersloh 1883. — A. Heimpel, Petr. Lotichius Sec. Solitariensis, Hanau 1925. — O. Taubert, Paul Schede (Melissus). Leben u. Schriften, Torgau 1864.

[66] H. Pyritz, Münchener Museum ... 5, 1928, 266, Anm. 11.

[67] *Vitae Germanorum superiori et quod excurrit saeculo philosophicis et humanioribus literis clarorum, sive literati in Germania saeculi*, Frankfurt 1615. — Vitenbände von Melchior Adam gibt es unter verschiedenen Titeln.

das Leben berichtet: von der Erziehung, den Freunden, den Reisen, den Werken. Am Schluß eine knappe Gesamtbetrachtung, die die Bedeutung des Mannes herauszuheben sucht. Bei Melissus etwa wird hingewiesen auf: *artificium usurpandi ἀρχαισμούς non vulgare*, auf die ungewöhnliche Kunstfertigkeit, archaische Ausdrücke zu gebrauchen. Seine Kunst, Oden zu schreiben, wird hervorgehoben: *. . . in odis quis eruditius* [scripsit] *Melisso?*

Was bedeutet die Abfassung solcher Viten für die Entwicklung der Vorstellung von der Persönlichkeit? Welche Bereiche des Lebens und der Bildung werden besonders der Betrachtung für würdig erachtet? Welches Schema liegt zugrunde? Wieweit ist es von der Antike bestimmt (Plutarch, Nepos, Sueton)?[68] Wie stark ist der Einschlag rein enkomiastischer Züge? Die Beantwortung solcher und ähnlicher Fragen würde auch Licht werfen können auf das Bildungsideal, das den Humanisten, besonders den Späthumanisten, als verbindlich und erstrebenswert galt.

Auch das ist ein Komplex, der noch der Darstellung harrt[69]. Man hüte sich jedoch, ein humanistisches Bildungsideal zu konstatieren. Es gibt Wandlungen und mannigfache Schattierungen. Überhaupt ist bei genauerem Hinsehen alles, was mit dem schnellbereiten Etikett „humanistisch" belegt wird, schillernd, vielschichtig, jedenfalls differenzierter, als es sehr oft angenommen wird. Es gibt einen durchaus „religiös-kirchlichen Humanismus". Man denke nur an den frühen elsässischen Kreis, wie überhaupt der historische Humanismus sich stets an die christliche Religion gebunden gefühlt hat. Das neue Heidentum der italienischen Renaissance hat wenig auf Deutschland gewirkt. Aber es gibt auch die Spannung zwischen humanistischem Geist und kirchlich verfestigter und erstarrter Religion. Luther und Melanchthon sind nur ein besonders bezeichnendes Paar dafür. Oft ist die Spannung latent, oder der einzelne trägt sie in sich selbst aus. In der neulateinischen Lyrik entstehen so merkwürdige Zwitterformen. Antike Mythologie und christlicher Glaubensgehalt gehen eine seltsame Gemeinschaft ein. Antike Gottheiten stehen friedlich neben Gestalten der christlichen Heilslehre. So sehr sind oft die antiken Götter zur literarischen Allegorie geworden, daß der eigentliche Gegensatz vom Poeten entweder nicht mehr empfunden oder im kunsthandwerklichen Verfertigen des Gedichts überspielt wird. So beginnt Melissus ein Gedicht an Camerarius:

Fortunate senex, amice Musis
Et Phoebo sacer et propinque divis . . .
„O du glücklicher Greis, du Freund der Musen,
Du dem Phoebus ergeben, nah den Göttern . . ."

und schließt dann mit einer Wendung, die sehr genau die beiden wichtigen Lebensbezirke zusammenfügt. Beide, Melissus und Camerarius, wollen sie um

[68] Grundsätzliche Aufschlüsse über die Form der antiken Biographien findet man bei F. Leo, Die griech.-röm. Biographie nach ihrer literarischen Form, Leipzig 1901.

[69] Schon E. Trunz hat darauf hingewiesen (s. Anm. 33).

Frieden bitten, damit Christus seine rechtmäßige Stellung erhält und die Zeit der Muße wieder den Musen gehören kann:

Christo sit locus, otium Camoenis[70].

Doch lasse man sich durch solch leichtes Hineinnehmen der antiken Götterwelt in den christlichen Bezirk nicht zu schnell täuschen: Spannung besteht. Es ist noch genauer als bisher zu klären, wie sich das Verhältnis zwischen neulateinischer Humanistenwelt des 16. Jahrhunderts und dem in diesem Jahrhundert so vielfältig geschichteten religiös-kirchlichen Raum darstellt.

Historisch gesehen gehört diese Spannung, die sich in der Lyrik eingrenzt besonders auf den Gegensatz: antike Mythologie — christliche Heilswelt, in den Rahmen der Auseinandersetzungen zwischen Antike und Christentum. Sie ist im Mittelalter in erster Linie bestimmt durch den Gegensatz: weltliche Weisheit — christliche Glaubenswahrheit, Bildung — Heiligkeit[71]. Die so nebensächlich scheinende Frage, ob man in der Dichtung antike Götter zitieren dürfe, hat die Gemüter ernstlich beschäftigt. Das geht bis ins 17. Jahrhundert hinein. Schallenberg verwahrt sich in seinem Gedicht auf den Geburtstag des Heilands *In natalem Domini Nostri Jesu Salvatoris* gegen die antiken Götter: *tales non versibus invoco divos*[72]. Opitz hat den Gebrauch *poetischer wörter* in geistlichen Gedichten verteidigt. Er beruft sich dabei auch auf die Schriften der Propheten, die schon poetische Wörter gebraucht hätten: *zum Exempel, Gigantes, Valles Titanum, vnd bey Esaias vnd Jeremias, Sirenes, filiae Sirenum* . . . Er sagt, *daß der Heilige Geist die lehre der Heiden verworffen hat, aber nicht die worte.* Das sind Argumente, die schon von den Kirchenvätern vorgebracht worden sind[73]. Jedoch rechnet er dann im *Lobgesang Jesu Christi* (nach Heinsius) mit den antiken Göttern ab (Vers 216ff.). Gegen die mythologischen Wörterbücher, die zum Handgebrauch der Dichter zahlreich genug im Umlauf waren, gibt noch 1647 Balthasar Gockel eine christliche Mythologie heraus: *Heydnische Poeterei Christlich corrigiret vnd verbessert, also vnd dergestalt, daß der Götter Namen dem rechten wahren Gott nicht gegeben werden*[74].

V.

Mehrfach ist bereits die neulateinische Dichtung — und auch die sich anschließende muttersprachige — als eine ausgesprochene Bildungsdichtung bezeichnet worden. Doch ist man in der bisherigen Forschung nicht sehr weit über

[70] Melissus, *Schediasmata poetica*, 1574, 80f.

[71] Vgl. dazu Curtius, a.a.O. 49ff.

[72] „Solche Götter rufe ich im Gedicht nicht an . . .", Ch. v. Schallenberg, hrsg. v. H. Hurch (Stuttg. Lit. Ver. 253), Tübingen 1910, 8.

[73] Vorwort zu *Dan. Heinsii Lobgesang Jesu Christi* (*Teutsche Poemata*, hrsg. v. G. Witkowski, Halle 1902, 169f.). Vgl. etwa Augustinus, *De doctrina christiana* III 29, IV 6ff.

[74] Rist, der im *Poetischen Lustgarten* (Hamburg 1638) Apoll und seine Töchter besingt, schreibt in der Vorrede zum *Poetischen Schauplatz* (Hamburg 1646): *Ein rechtschaffener Poete darff sich solcher Heydnischen Lumpen-Gedichte gar nicht bedienen. Er hat dazu keines Jupiters, keines Merkurius, noch auch der leichtfertigen Venus-Metzen von nöthen.*

allgemeine Umschreibungen vorgedrungen. Zwar ist mehrfach das „Höfische", der soziale Raum der Gelehrten, auch die Sphäre des aufstrebenden Bürgertums beschrieben worden, aber das Bildungsideal, von dem her das geistige Leben seine Richtung erhält, ist noch nicht hinreichend herausgearbeitet. Gerade die Bildungsmaßstäbe und -vorstellungen des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts warten auf Klärung. Vor allem: Wie bestimmen die Bildungselemente den Gehalt der Dichtungen? Wie wird die Bildung selbst zum Thema? E. Trunz hat in einem Aufsatz für den Späthumanismus Grundlinien zu ziehen versucht[75].

Hilfreich für die geforderte Betrachtung können in großem Maße die Briefe der Zeit sein. Sie sind bewußte literarische Produkte. Schon als sprachliches Kunstwerk stellen sie Fragen und fordern Aufmerksamkeit. Nicht umsonst hat ein Erasmus sein *Opus de conscribendis epistolis* geschrieben. Er steht damit nicht allein[76].

Der Komplex „Bildung" ist so zentral, daß er mit andern dicht verzahnt ist, besonders mit dem der Freundschaft. Freundschaft und Bildung sind hier sich gegenseitig bedingende Faktoren. Nur unter Gebildeten wächst Freundschaft auf, und nur in einem Kreis freundschaftlich verbundener Menschen gedeiht Bildung. Wenigstens gilt das für diese Art von Schrifttum. Daraus folgen bereits wichtige Bestimmungen. Bildung ist nicht so sehr Entfaltung und Auswirkung individueller Anlagen, Erlebensmöglichkeiten, Seelenkräfte, sondern das Aufgehen in einem gesellschaftlich-gefügten, allgemein-verbindlichen Rahmen. Und Freundschaft beruht weniger auf einem Bündnis von Herz und Gemüt als vielmehr auf dem Wunsch, im Rahmen des verbindlichen Bildungsgebäudes fördernd, ratend, prüfend aufeinander einzuwirken. Doch das ist erst die Grundeinstellung. Aus welchen einzelnen Bestandteilen wird der humanistische Bildungskosmos erstellt? Wie verhält sich das „Religiöse" (im weiten und engeren Sinne) dazu (s. o.)? Allgemeine Bestimmungen des Humanismus, speziell des Späthumanismus, reichen nicht aus. Welche Einzelzüge kennzeichnen die späthumanistische amicitia?[77]

Bildung und Freundschaft sind in ihrem Kern verbunden, weil beide als lebensformende Kräfte gesehen werden und als solche verwirklicht werden sollen. Gedankengänge der Antike sind deutlich zu bemerken. Besonders Seneca

[75] Der dt. Späthumanismus um 1600 als Standeskultur, Zeitschr. f. Gesch. d. Erziehung u. d. Unterrichts 21, 1931, 17—35. Der Aufsatz enthält eine reichhaltige Bibliographie.

[76] Die zahlreichen Briefsammlungen der Zeit können hier auch nicht auszugsweise aufgeführt werden. Eine ganz knappe Auswahl von Briefstellen bringt: E. Weber, Virorum clarorum saec. 16 et 17 epistolae selectae, Leipzig 1894. — Briefe der Späthumanisten hat A. Reifferscheid gesammelt: Briefe G. M. Lingelsheims, M. Berneggers und ihrer Freunde (Quellen zur Gesch. d. geist. Lebens in Deutschland während d. 17. Jhdts., Bd. I), Heilbronn 1889. — Ausgezeichnet ediert ist der Briefwechsel des Konrad Celtis durch H. Rupprich, 1934. — Erinnert sei auch an die Editionen der „Humanisten-Briefe", worin z. B. die Briefwechsel Peutingers und Pirckheimers erschienen sind (1923 und 1940).

[77] W. Rasch hat in der Einleitung seines Buches „Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im dt. Schrifttum des 18. Jhdts.", Halle 1936, natürlich nur Andeutungen geben können.

scheint Einfluß geübt zu haben[78]. Stoische Meinungen durchziehen weite Strecken dieser gebildeten Freundschaft: *Vera amicitia* ist nur unter den *boni* möglich, da nur sie in der gemeinsamen Liebe zum *honestum* verbunden sind (vgl. Seneca, *Epist.* 6,3; 66,24). So etwa steht bei Melissus:

Voluptabilis est bonorum
Et iucunda beatitudo,
Quos iunxit probitas fidesque[79].

Ihrem Wesen nach ist solche Freundschaft wechselseitig. Auch das unterscheidet sie von der *amicitia vulgaris* (Sen., *Epist.* 19,11). Die Partner unterstützen sich auf dem nie endenden Weg der Selbstvervollkommnung. Dazu gehört die gegenseitige Kritik der literarischen Produktion. Denn diese ist sichtbares Zeichen der Bildung und weist zumeist in — oft mehreren — Widmungen auf den Freundeskreis des Gebildeten hin. So kann man die Bücher *per ora doctorum* (Lotichius, *Carm.* I 13) wandern lassen. A. Th. Siber schickt seine Gedichte dem Melissus zur Prüfung: . . . *quorum eos qui sacri sunt, eo tempore feci, cum poetas hic explanarem, reliquos lusi per otium, ut voluntas amicorum aut genius meus ad id me impulit. Utrumque genus facio censurae tuae . . .*[80]. („. . . von ihnen habe ich die religiösen Verse gemacht, als ich hier die Dichter erklärte, die andern habe ich im freien Spiel der Muße verfertigt, je nachdem mich der Wunsch der Freunde oder mein eigner Genius dazu antrieb. Beide Arten stelle ich deinem Urteil anheim . . .")

Unter dem ständigen Aufblick zu den Musen und ihrem Reich vollzieht sich die literarische Freundschaft. Auch da wird deutlich, daß solche amicitia innerhalb der res publica litterata weniger ein vom Herzen bestimmtes Verhältnis zweier oder mehrerer Menschen zueinander meint als vielmehr ein verständiges Bündnis gemeinsamen Strebens zu jenem Bereich, in dem die Musen herrschen. Victorinus Strigel schreibt am 24. 7. 1568 an Melissus: *Binas a te accepi litteras humanitatis conspersas sale, quibus si non responderem, essem plane indignus commercio quod tot annos cum Musis habui*[81]. („Zwei Briefe habe ich von dir empfangen, die durchwirkt sind mit dem feinen Geist der humanitas. Wenn ich auf sie nicht antwortete, wäre ich wirklich unwürdig des Verkehrs, den ich so viele Jahre lang mit den Musen gepflegt habe.")

Die Anrede an den Freund, die Widmung oder das lobende Gedicht haben in diesem Rahmen ihren festen Ort. Man stellt sich damit auch coram publico in die Gesellschaft der Gebildeten hinein. *Amicitia . . . facit, ut non solum te*

[87] Vgl. zu Seneca: U. Knoche, Der Philosoph Seneca, Frankfurt 1933. — Ders., Der Gedanke der Freundschaft in Senecas Briefen an Lucilius, in: Arctos, Acta Philologica Fennica, Nova Series, Vol I, 1954, 83—96. — Weitere Literatur in K. Büchners Forschungsbericht (Lat. Lit. u. Sprache, Bern 1951, 153).

[79] *Schediasmata poetica*, Paris 1586, I 31.

[80] A. Th. Siber, *Orationes, praefationes, dissertationes, epistolae et carmina*, Wittenberg 1606, 277.

[81] Melissus, *Schediasmata poetica*, 1574, 192.

mecum tacitus amen, verum etiam publice compellem huncque libellum tibi commendem, schreibt Joannes Sambucus an Henricus Stibar[82]. Zu dieser Dichtung, die gesellschaftlich-gebildetes Spiel ist, gehört die Widmung hinzu, und die preisenden Gedichte, die einem Autor von seinen Freunden gemacht worden sind, stellt er nun selbst voll Stolz seiner Ausgabe voran. Viel leeres Geschwätz ist darunter, aber dies dekorative Sprechen öffnet gleichsam den Raum, in dem das poetische Spiel (*lusi per otium* sagte Siber) sich entfalten kann. Es muß an einer andern Stelle einmal versucht werden, den Aufbau, die Elemente und den Stil solcher ausgedehnter Widmungen an einem Beispiel genau zu analysieren. Im ganzen 17. Jahrhundert bleiben die Widmungen selbstverständlich.

Zur Bildung gehören bestimmte feste Bestände. Sie genauer als bisher herauszuarbeiten wäre eine dankenswerte Aufgabe. Denn von dort her wären geistesgeschichtliche Einblicke zu gewinnen. Die Bildung der humanistischen Schicht ist zuvörderst eine sprachliche Bildung. Das Können, die Dinge richtig zu benennen, ist ein absoluter Wert. Das bis zum Überdruß gehende Spiel mit poetischen Formen, Floskeln, gleichen Motiven usw. ist das ständige Erproben sprachlicher Möglichkeiten. Wer dieser Literatur beizukommen sucht, darf nicht so sehr nach inhaltlichen Schätzen fahnden, sondern muß vielmehr den unablässigen Versuchen sprachlicher Kunstfertigkeit seine Aufmerksamkeit schenken. Genau dieser Grundsatz geht in die volkssprachigen Literaturen über. Dort geht es dann ebenfalls um die kunstreiche Bewältigung der Sprache, aber nunmehr der eigenen. So setzt der Begriff *eruditus* den der *eloquentia* für die gebildete Schicht des 16. Jahrhunderts voraus. Ein *eruditus* zu sein bedeutet notwendig auch, humanistische Studien getrieben zu haben. Bezeichnenderweise kann sehr wohl zwischen einem *homo religiosus* und einem *eruditus* unterschieden werden[83]. Das intensive Studium der *bonae litterae* wird gefordert. Auch der Geburtsadel zeichnet sich dann aus, wenn er diesen Studien selbst nachgegangen ist und sie bei andern fördert.

Praeclara res est, omnibus et modis
Summe celebranda, ut puto, principes
Cultis bonarum litterarum
In studiis posuisse tempus . . .[84]

Die Königin Elisabeth wird gerühmt, denn sie ist *docta . . . atque linguarum variarum ad unguem scita* („gelehrt . . . und verschiedener Sprachen vollkommen

[82] In: Petr. Lotichius Sec., *Opera*, ed. Burmann, II 15: „Die Freundschaft macht, daß ich dich nicht nur für mich verschwiegen gern habe, sondern dich auch vor aller Öffentlichkeit anspreche und dir dieses Büchlein widme."

[83] Im Trauerbrief über den Tod Melanchthons schreibt Vict. Strigel an Joh. Gochsemius in Wittenberg (22. 5. 1560): *Libet nempe iisdem verbis mihi uti in hoc publico luctu, . . . quibus utitur Basilius in Epistola ad Ecclesiam collectam Ancyrae, deplorans obitum Episcopi non modo religiosi, sed etiam cruditi* (zit. nach Gillet, Crato . . . II 481).

[84] „Eine herrliche Sache ist's und muß, meine ich, in allen Tönen zuhöchst gepriesen werden, wenn Fürsten auf das ordentliche Studium der bonae litterae Zeit verwendet haben . . .", Melissus, *Schediasmata poetica*, Paris 1586, I 111. — Vgl. ebendort 105: *Principi nil tam bene*

mächtig")[85]. Immer wieder wird von den *studia* schlechthin gesprochen, sowohl in Briefen wie in Dichtungen. Für sie frei zu sein bedeutet Erfüllung eines Lebenszieles. Die Briefe, die Lotichius Secundus aus Italien schreibt, sind beredtes Zeugnis dafür. *Careo praeterea iis molestiis, quae prius a studiis me avocabant: solus sum solique mihi et meis studiis rectissime inservio* („Außerdem bin ich frei von den Beschwerden, die mich früher von den Studien fernhielten: ich bin allein und lebe ganz mir und meinen Studien"). Der Begriff *studia* ist hier nicht von heutigen Vorstellungen her einzuengen. Natürlich handelt es sich auch um Studien auf einem Fachgebiet, denen der Betreffende nachgeht. Aber wenn allein von den *studia* gesprochen wird, so ist damit gemeint die möglichste Breite der Betätigung und als Basis der selbstverständliche Umgang mit den Schriften und Sprachen der Alten. Enzyklopädischer Geist waltet. Die Lobgedichte ergehen sich rühmend in der Aufzählung der Wissensgebiete, in denen der Gepriesene erfahren war.

Freilich ist der Raum der lateinischen Sprache immer als etwas Fremdes empfunden worden, in dem sich der Deutsche erst heimisch zu machen hat. Es bedeutet etwas, sich in ihm der gebildeten Etikette gemäß fehlerfrei bewegen zu können. Melissus sagt im Eingangsgedicht der *Schediasmata poetica* von 1574, das an die italienischen, französischen, spanischen Poeten gerichtet ist:

Perfacile est vobis, cultissima turba poetae,
Jungere disparibus verba Latina modis.
Sugitis immulso nutricis ab ubere, quae nos
Vix bibimus brumis aure patente novem . . .[86].

Und später äußert er, trotz anstrengender Bemühungen um die lateinische Sprache sei er doch ein Schüler geblieben: *Sentio discipulus manere, / Rudisque tiro* („Ich fühl's: ich bleibe ein Schüler und ein ungehobelter Anfänger")[87]. Mag dies immerhin ein Topos der affektierten Bescheidenheit sein, das Wissen um die eigentliche Fremdheit der Sprache ist deutlich zu spüren. Man will es in ihr den Dichtern anderer Nationen gleichtun.

Dieser Gedanke „Beherrschung der Sprache" durchzieht die Zeiten. Bei den lateinschreibenden Humanisten ging es um die facultas dicendi in der fremden

convenit, quam / Esse versatum in studiis bonarum / Artium et mores didicisse copi / Pectore dignos. — Förderung durch die Fürsten, ebendort 126:

Vobis decorum est perpetuoque erit,
Quod eruditos diligitis viros
Sacrosque vates Musicosque
In pretio atque in honore habetis.

[85] Ebendort I 110 (Widmungsgedicht des 2. Buches der *Melica*).

[86] „Für euch, gebildete Dichterschar, ist es leicht, lateinische Worte in vielfachen Maßen zum Gedicht zu verbinden. Ihr saugt mit der Muttermilch ein, was wir, wenn auch offenen Ohrs, kaum in neun Wintern in uns aufgenommen haben . . ."

[87] *Schediasmata poetica*, Paris 1586, I 424.

Sprache. Die deutschschreibenden Literaten des 17. Jahrhunderts streben zum Können in der eignen Sprache. Die andern Nationen sind vorangegangen, sie gilt es einzuholen und es ihnen gleichzutun. Das ist in der neulateinischen Sprache nicht anders als später dann in der eignen Muttersprache. Ziemlich am Anfang dieser Linie steht die Auseinandersetzung Werner von Themars mit Robert Gauguinus, der 1492 als Gesandter Karls VIII. an den Pfälzischen Hof nach Heidelberg kommt. Er begrüßt die Heidelberger Studenten mit einem Gedicht, das der Prinzenerzieher Werner von Themar durchaus unfreundlich aufnimmt. Denn das Gedicht spricht — trotz der Huldigung am Schluß — zunächst von dem furchterregenden Eindruck, den Deutschland auf die andern Völker mache. Dieses Land meidet Apoll: *Dum mihi per Gallos comes iret Delius agros,/Ut veni ad Rhenum, rettulit ille pedem*[88]. Als Robert an den Rhein kam, ist Apoll zurückgeblieben und hat ihn nicht mehr weiter begleitet. — Da gibt es ferner in dieser Linie das bekannte Gedicht des Konrad Celtes, mit dem man die neulateinische Dichtung hat beginnen lassen wollen[89]: *Ad Apollinem repertorem poetices ut ab Italis ad Germanos veniat.* Es beginnt:

Phoebe, qui blandae citharae repertor,
Linque delectos Helicona, Pindum et,
Ac veni in nostras vocitatus oras
Carmine grato[89a].

Solche Gedanken gehen durch das Jahrhundert hindurch und verbinden sich teilweise schon mit einer besonderen Betonung des Deutschtums. (Man denke daran, daß der Humanismus von Anfang an nationale Gedanken stark gefördert hat. Celtes gibt 1497 die *Germania* des Tacitus heraus, Wimpfeling schreibt 1501 seine *Germania* und 1505 die *Epitome rerum Germanicarum.*) Mit dem Ergreifen der Muttersprache wird das Deutsche besonders hervorgehoben und gefeiert. Opitz: *Von dieser Deutschen Poeterey nun zue reden, sollen wir nicht vermeinen, das vnser Land . . . nicht eben dergleichen zue der Poesie tüchtige ingenia könne tragen, als jergendt ein anderer ort vnter der Sonnen*[90]. August Buchner und Georg Schottel variieren diese Gedanken und führen sie weiter aus[91].

[88] Die Gedichte Gauguins und Werners von Themar sind abgedruckt in: Denkschrift zum 400. Todestage des Robertus Gauguinus, hrsg. v. K. Gaquoin, Heidelberg 1901.

[89] A. Schroeter, Beiträge zur Geschichte der neulatein. Poesie Deutschlands und Hollands, Berlin 1909, 2.

[89a] Abgedruckt auch in: Humanismus u. Renaiss. i. d. dt. Städten u. an den Universitäten (Dt. Lit. i. Entwicklungsr.), Leipzig 1935, 276. „An Apoll, den Schöpfer der Dichtkunst: Er möge von Italien nach Deutschland kommen. — Phoebus, Erfinder der schönklingenden Zither, verlaß den geliebten Helikon und den Pindus und komm, so oft schon von huldvollem Liede gerufen, in unsre Gefilde . . ."

[90] *Buch v. d. dt. Poeterei*, hrsg. v. G. Witkowski, Halle 1902, 16f.

[91] Vgl. auch P. Böckmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung, Hamburg 1949, I 366ff.

Der Begriff des *eruditus*, des Gebildeten, erschöpft sich aber nicht in dem sprachlichen Ideal der *elegantia*. Wohl ist all diese Bildung von der Eloquenz, dem sicheren Wohnen im Gebäude der lateinischen Sprache, nicht zu trennen, aber diese Bildung ist zugleich eminent moralisch. Hier bewegen wir uns noch ziemlich in unbekanntem Land. Eine möglichst genaue Auflichtung der mit lateinischen Begriffen bezeichneten Werte würde den gesellschaftlichen Kanon über allgemeine Andeutungen hinaus erkennen lassen und verstehbar machen. *Probitas*, *fides*, *pietas* und andere Begriffe: sie sind freilich von antikem Gedankengut her bestimmt — Stoisches klingt überall an —, nehmen aber in der besonderen gesellschaftlichen Welt neue Färbung an. Der ordo-Gedanke wirkt. Die Gedichte an Personen verschiedener Schichten beweisen das. Dichtung will hier ganz bewußt auch moralische Werte zeigen, die den Abstufungen ständischer Ordnung entsprechen. Vorbilder werden aufgestellt. Das oft überhandnehmende Preisen hat hierin und zugleich in der gestuften Ordnung des Lebens seinen Grund. Sie soll immer wieder in vorbildlichen Verkörperungen aufgezeigt werden. Die Werte, die hier sichtbar werden, sind nicht verschieden von denen, die die Gestalten in Gryphius' Dramen bezeugen. Nur werden sie dort unter dem Druck der Entscheidung, vor die die Personen gestellt sind, zu äußerster Aufgipfelung getrieben. —

Im Bild der Dichtung gibt es einen Bezirk, in dem die sprachlich-literarische Bildung ihre Erfüllung zu finden scheint. Es ist der landschaftlich liebliche Idealort, der locus amoenus, der seit Vergils erster Ekloge für die europäische Literatur seine Zaubermacht behalten hat[92]. Fern der Stadt, in der Ruhe eines wohligen Tales treffen sich die gebildeten Freunde nach Art der Hirten in der bukolischen Dichtung. Dieser ausgegrenzte Bezirk hat feste Bestandteile, aus denen er sich aufbaut. Sie stammen aus der Literaturtradition: Ufer oder Wiese, Quell oder Bach, schattenspendende Bäume. Das Dichten an solchen Stellen ist schon im Hellenismus selbst ein poetisches Motiv. Hirten sind es, die in reichlicher Muße ihre Liebe besingen. Theokrit und Vergil haben dieser bukolischen Literatur Rang und Dauer gegeben. Von den Neulateinern wird der Rahmen übernommen, oft auch die Gesamtsituation: die dichtenden Hirten in idealer Landschaft. In dem idyllischen Naturraum als Staffage lassen sich aber nun die dichtenden Freunde selbst nieder. Sie akzeptieren diese Lebensform — sei es auch fiktiv — als ihre eigne. Mehr noch: sie betrachten den mit jenen idealen Naturzügen ausgestatteten Raum als ihren eigentlichen Bezirk, in dem sie den *studia*, den *bonae litterae*, den *artes liberales* ungezwungen und ungehindert willfahren können. In ihm kann man auch mit den poetischen Formen und Floskeln in gebildeter Weise spielen. Und das zu können, schien ja ein Zeichen besonderer Bildung zu sein. Lotichius etwa sehnt sich in der Fremde so oft nach diesem Ort:

[92] Vgl. Curtius, a.a.O. „Die Ideallandschaft", S. 191ff.

Et modo pastorum viridi conviva sub umbra,
Concinis argutis carmen agreste modis.
Interea gelidis in vallibus aura susurrat,
Lenit et ardores spiritus ille tuos.
Felix, qui molles trahis abditus arbore somnos,
Quos leve conciliat murmur euntis aquae[93].

Die zahlreiche leichte, unbeschwerte Dichtung mit Schäfermotiven im 17. Jahrhundert ist nicht zum wenigsten Ausfluß gebildet-poetischen Spiels und steht in genauem Zusammenhang mit der neulateinischen und damit der gesamteuropäischen Tradition. Daß man so dichtet und dabei — nun nicht nur innerhalb der Schäferdichtung — bis zu den bizarrsten, verspieltesten, rein artistischen Sprachformen sich vorwagt, ist nur aus dem Zusammenhang zu begreifen. Mit irgendwelchen „barocken" Empfindungen und Gefühlen hat das nicht das geringste zu tun. Die auf die Muttersprache übertragene Forderung nach sprachlicher Bildung und künstlerischem Vermögen in der Sprache treibt solche Formen — auf dem Höhepunkt die Nürnberger — hervor. Es ist das Resultat der „Bildungsdichtung" in der eignen Sprache. Eben darum wird auch gerade an solchen Punkten die Verflechtung mit und die Verpflichtung gegenüber der Rhetorik besonders deutlich.

Im Anschluß an den eben angedeuteten Bereich wären weitere Einzelmotive der Betrachtung wert, die durchgängige Tradition darstellen. Etwa: Lob des otiums, Preis der aurea mediocritas, das Ideal ländlichen Lebens. Diese Themen hängen untereinander zusammen. Sie sind deutlich von der Antike her bestimmt. Aber sie erhalten sehr oft besondere Akzente durch den Kontrast zur geschichtlichen Zeit und Wirklichkeit. Der Bezirk der Musen, der schattige Platz am Bach, das Leben in bescheidner Einfachheit: das wird im dichterischen Bild als das eigentlich wertvolle Dasein beschrieben, das sich absetzt gegen die ruhlosen Zeitläufte.

Da hier von der „Zeit" die Rede ist: über weiten Teilen der Lyrik des 17. Jahrhunderts steht machtvoll das Motto: Vanitas Vanitatum Vanitas. Dies Gefühl des Verfalls, der Vergänglichkeit ist nicht so „barock", wie man gerne meint. Die Zeiterfahrung der Neulateiner ist bisweilen von einem bestürzenden Wissen um Nichtigkeit und Eitelkeit alles menschlichen Tuns durchwoben. Das ist aus der Abhängigkeit von der Antike nicht zu erklären. Posthius schreibt ein Gedicht unter dem Titel *In Vanitatem Huius Seculi* (s.o. S. 429). Dort ist das Gedicht zwar ganz mit antiken Floskeln durchzogen und ist noch lange nicht 17. Jahrhundert, aber der Grundakkord, wie er auch aus der Schlußzeile aufklingt, ist

[93] Lotichius, *Eleg.* II 1,51ff.: „Und nach der Hirten Art Gast im schattigen Grün, läßt du in lieblichen Weisen ein Hirtenlied ertönen. Indes säuselt der Wind im kühlen Tal, und es lindert sein Hauch deine Liebesglut. Glücklicher, der du, unterm Baum verborgen, linden Schlaf genießest, den das leichte Murmeln gleitenden Wassers verschönt . . ."

neu und weist auf das kommende Säkulum: *Si tibi post obitum spes sit adempta poli.* Solche Töne sind nicht vereinzelt. Sie wären im einzelnen aufzuweisen. Dann könnte auch sichtbar gemacht werden, wie aus der Vereinigung dieses neulateinischen Stranges mit Elementen des Kirchenlieds besonders reformatorischen Bekennens die eigentümlichen Formungen des 17. Jahrhunderts entstehen. Das neue Zeiterlebnis des Dreißigjährigen Krieges kann, wenn es sich sprachlich verlautbaren will, auf Gedanken und Erfahrungen des 16. Jahrhunderts zurückgreifen. (Und auch an das apokalyptische Sinnen und Grübeln des aufgewühlten 15. Jahrhunderts muß man denken.) Freilich bestehen Unterschiede zwischen dem Jahrhundert des großen Kriegs und allem Vorhergehenden. Neue Dimensionen leidgesättigter Erfahrung tun sich auf. Auch das mit der lateinischen Sprache leicht aufkommende Reflektieren tritt in der deutschen zurück gegen eine affektgeladene, aufschwellende Weise des Sprechens. Aber das müßte einmal genauer gezeigt werden.

Wenn man über diese „Bildungsdichtung" und die auf das Reich der Musen gerichtete Freundschaft spricht, muß man den Anspruch der Humanistenliteratur mit bedenken. So sehr diese Poesie Spiel, oft bares Kunsthandwerk, Auftragsdichtung minderer Klasse ist, so schreitet sie dennoch mit hohem Anspruch einher. Das Horazische *Exegi monumentum aere perennius* (*Carm.* III 30) hat mächtig gewirkt. Mit ihren literarischen Produkten wollen sich die neulateinischen Literaten Ewigkeitsdauer verschaffen. Immer wieder richtet sich in den enkomiastischen Gedichten der Blick des Poeten auch auf die eigne Person. Er will den Angeredeten verherrlichen und mit seinen preisenden Versen verewigen. Aber damit gewinnt er auch sich selbst unsterblichen Ruhm. Curtius hat in dem Exkurs „Dichtung als Verewigung"[94] Beispiele dieses Topos aus dem Mittelalter gebracht und ihn in die Antike zurückgeleitet. Für die Neulateiner ist mit der verewigenden Kraft der Poesie die Möglichkeit gegeben, über die unsicheren Zeitverhältnisse hinaus nach Dauerndem zu langen. Dauerndes aber muß eine Ordnung sein. Wenn nun literarisches Können selbst, eben das Verfertigen von Gedichten, Dauer verleihen kann, so setzt diese Meinung voraus, daß die sprachliche Kunst sich in einem gültigen, geordneten Raum bewegt. Wahrscheinlich hängen hier untergründige Beziehungen zwischen dem Regelbewußtsein, der Verpflichtung gegenüber vorgegebenen literarischen Gesetzen und dem „Verewigungstopos". Ferner: Wenn ich richtig sehe, ist dieser Anspruch, den die Dichtung von sich aus erhebt und der im „Verewigungstopos" wie in einem Kristall zusammenschießt, dann besonders groß, wenn das dichterische Schaffen die Probleme der Form, die Fragen künstlerischer Gestaltung durch die Sprache und durch das einzelne, genau zu wägende Wort unerbittlich ernst nimmt. Ich erinnere nur an die sog. poésie absolue der Baudelaire, Mallarmé, Valéry, auch an Stefan George und seinen Kreis. Eine historische Betrachtung des Topos

[94] Europ. Lit. ..., S. 469/70.

„Dichtung als Verewigung" läßt wichtige Erkenntnisse zur Geistesgeschichte und zur Selbstauffassung der Dichtung erhoffen.

Eines der interessantesten und zugleich noch dunkelsten Kapitel ist das des Verhältnisses der Neulateiner zu ihrer eignen Muttersprache. Daß die deutsche Sprache damals schwerfällig und ungelenk war, ist oft genug betont worden. Wenn in lateinischen Briefen einige deutsche Brocken vorkommen, ergibt sich eine fast amüsante Mischung[95]. Besonderes Gewicht erhält die Frage, als einige Späthumanisten beginnen, in beiden Sprachen zu dichten. Man denke an Schede, Hudemann, Ruarus, Barth[96]. Bisweilen läßt sich keine Brücke von der lateinischen zur deutschen Produktion schlagen. Schede-Melissus' Gedichte in Zinkgrefs *Auserlesenen Gedichten Deutscher Poeten* von 1627[97] liegen wie ein Fremdkörper in Schedes sonstigem Werk. *Hin vnd wider, auff vnd ab, / Vil Land vnd Leut durchreiset hab; / Zu bekommen Lehr' vnd Verstand, / Auch frembder zungen sprach* ... Da sind in der einen Person Schede beide Stränge der Literatur des 16. Jahrhunderts vereint. Seine Psalmenübersetzung von 1572 steht dazwischen[98].

In diesen zweisprachigen Poeten beginnt der Übergang zur deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Doch da ist noch viel zu klären. Die Betrachtung der sog. „Barockliteratur" wird manche Akzente neu zu setzen und alte Meinungen zu revidieren haben, wenn Grundlagen und Voraussetzungen der deutschen Lyrik besser geklärt sind als bisher. Hier sollten nur einige Richtpunkte für die Erforschung der neulateinischen Literatur gegeben werden. An anderer Stelle hoffe ich in eingehenden Analysen über Struktur und einzelne Motive handeln zu können.

[95] Ursinus an Crato, 12.7.1561 (zit. nach Gillet, Crato, I 228f.): *Litteras autem ad eum dedi non alia de causa, nisi ut personam illi, qua tegebat sese, detraherem, fugae calumniam, quam impingere mihi non tantum meditabatur, sed etiam incipiebat, effugerem et illi rei occurrerem, qua sibi morem gerere adeo avebat, ut ne continere quidem potuerit, sed eam suomet iudicio ex faucibus amiserit: dhun sie anders, So kan man In auch darnach schneyten!* ...

[96] Über Hudemann und Ruarus: E. Trunz, Henrich Hudemann und Martin Ruarus, zwei holsteinische Dichter der Opitz-Zeit, Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schleswig-Holsteinische Geschichte 63, 1935, 162—213.

[97] In den Neudrucken dt. Litwerke. d. 16. u. 17. Jhdts., Bd. 15, Halle 1879.

[98] Neudrucke Nr. 144—148, hrsg. v. M. H. Jellinek. — E. Trunz, Die deutschen Übersetzungen des Hugenottenpsalters, Euphorion 29, 1928, 578ff.

Andreas und die *Wunderbare Freundin*

Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihrer psychiatrischen Quelle.

Von

Richard Alewyn (Berlin).

Leser von Hofmannsthals nachgelassenem Romantorso *Andreas oder die Vereinigten* werden sich des verwirrendsten der vielen Abenteuer erinnern, die den jungen Andreas Ferschengelder schon am Tage seiner Ankunft auf dem schwankenden Boden Venedigs bestürmen. Kurz bevor das Fragment abbricht, findet sich der Fremde allein auf einem verlassenen Platz. Nur eine junge, einfach gekleidete Frau ist im Begriff, eine Kirche zu betreten, stockt aber einen Augenblick, offenbar von seinem Anblick betroffen. Ein paar Minuten später streift eine hübsche junge Frau beim Verlassen der Kirche an ihm vorüber. Die beiden sind gleich gekleidet, aber sonst einander alles andere als ähnlich. Die erste sah aus wie ein bekümmertes Wesen, das in stillem Gebet Trost suchen ging, die andere hatte etwas Leichtfertiges, Herausforderndes in Gang und Gebaren. Es ist unmöglich, die beiden zu verwechseln, und doch bleibt ein Rätsel: Andreas ist nicht imstande, zu erklären, wie die zweite Erscheinung die Kirche betreten haben konnte, noch, was aus der ersten geworden ist. Denn nicht nur die Umgebung der Kirche ist nach der zweiten Begegnung so verlassen, wie sie vor der ersten war, sondern er hat, als er zwischen den beiden Begegnungen selbst in die Kirche trat, dort nur eine einzige Frau gefunden, ja er hat, so deutlich, wie das Dämmerlicht erlaubte, aus dem gleichen Betstuhl die zweite Person mit einer frechen Gebärde sich ihm zuwenden sehen, aus dem eben noch mit einem flehenden Ringen der Hände die erste sich erhoben hatte.

Kurz danach steht der junge Reisende, immer noch verwirrt, in einem kleinen Höfchen und findet sich überrascht durch zwei neugierige Augen, die durch das Dach von Weinlaub auf ihn herunteräugen. Er sieht ein Gesicht, dessen Ausdruck sich plötzlich wandelt von kindlicher Wildheit zu inniger Zärtlichkeit, er sieht eine Hand sich nach ihm ausstrecken in einer scheuen Gebärde, und im nächsten Augenblick ist die ganze Erscheinung verschwunden. Es bleibt unerklärlich, wie irgend jemand, am wenigsten eine Frau, die hohe Außenmauer erklettert haben oder sich auf dem schwankenden Spalier habe behaupten können. Aber gerade die Rätselhaftigkeit der Erscheinung stärkt in Andreas die Überzeugung, daß sie mit jenen Begegnungen bei der Kirche in Zusammenhang stehen müsse. Wenn es ihn treibt, zu diesem Rätsel den Schlüssel zu suchen, dann ist es mehr als bloße Neugier. *Ihm war zumute*, heißt es, *wie kaum je im Leben. Zum ersten Male bezog sich ein Unerklärliches, aus jeder Ordnung heraustretend, auf ihn, er fühlte, er werde sich nie über dieses Geheimnis beruhigen können* (*A.* 224)[1]. Und noch später wird davon gesagt: *Dies Geheimnis war für ihn nichts*

Vergangenes sondern ein Etwas, das sich kreisförmig wiederholte, und es lag nur an ihm, in den Kreis zurückzutreten, daß es wieder Gegenwart würde (*A.* 235).

Es sind ohne Zweifel diese Begegnungen, auf die der Titel des Fragments sich bezieht: *Die wunderbare Freundin*. Aber wie sind sie zu erklären und wie zu deuten?

Das Fragment des Romans entläßt den Leser ohne Antwort. Erst die der Fortsetzung geltenden Aufzeichnungen des Dichters im Nachlaß gewähren, soweit sie veröffentlicht sind, zwar auch weder vollständige noch bereitwillige Aufklärung, aber sie lassen sich zu sinnvollen Figuren ordnen. Diese Notizen zum *Andreas* sind wie die anderen Materialien aus Hofmannsthals Nachlaß, die bekannt geworden sind, von einem Rang und einem Reiz, dem man in der Weltliteratur wenig zur Seite zu stellen wüßte. Aber sie sind alles andere als leicht zu lesen. Sie sind in einer Art Kurzschrift abgefaßt, in der jede Chiffre, wenn auch als Begriff oder Gebärde klar umrissen, eine innere Unendlichkeit enthält, weil sie sich mit ihresgleichen zu Kreisen zusammenschließt, aus denen sich unabsehbare Netze weben lassen. Diese Zusammenhänge aufzuschließen, ist kein Geschäft, das schnell abzumachen wäre. Sie liefern sich keiner Bemühung aus, die nicht so genau wäre, wie sie umsichtig ist. *Es ist alles zusammenhängend* — das gilt auch für Hofmannsthals Werk wie für kaum ein anderes. Jede einzelne Dichtung ist bei ihm zwar ein meist einzigartiges Ganzes, jede aber auch ist unterirdisch nach allen Seiten verknüpft. Und es ist gerade diese Verknüpfung, die in den Fragmenten noch sichtbarer wird als in den vollendeten Werken. Aber andererseits ist es nicht damit getan, Hofmannsthals dichterische Welt zu durchstreifen und rasch gepflückte Zitate zu lockeren Sträußen zusammenzustellen. So gewiß keine Bemühung um das einzelne Werk vollständig ist, der nicht zugleich das Ganze gegenwärtig wäre, so wenig darf man hoffen, sich des Ganzen zu bemächtigen, solange man nicht das Einzelne besitzt[2]. Das ist der berühmte Zirkel, in den jedes Verstehen sich verfängt. Wenn damit jede Interpretation zu einem nie abzuschließenden Prozeß wird, so gilt das noch mehr für die vorliegende, bei der nicht nur der Gegenstand ein Fragment ist, sondern bei der es noch nicht einmal auf die vollständige Auslegung ihres fragmentarischen Gegen-

[1] Ziffern mit einem vorangestellten *A.* beziehen sich auf die Textseiten des Bandes *Die Erzählungen*, Stockholm 1945, der von Herbert Steiner bei S. Fischer besorgten *Gesammelten Werke in Einzelausgaben*. (Korrekturnotiz: Erst während der Korrektur wird dem Verfasser bekannt, daß spätere Abdrucke dieses Bandes — ohne als neue Auflage gekennzeichnet zu sein — eine abweichende Paginierung aufweisen. Der Verfasser kann nichts mehr tun als den Leser mit dem Ausdruck des Bedauerns auf den von ihm benutzten ersten Druck verweisen.) Der *Andreas* wird in diesem Band in dem Wortlaut der 1932 aus dem Nachlaß veröffentlichten ersten Buchausgabe wiedergegeben. Ein flüchtiger Einblick in die Handschriften, den mir die Freundlichkeit Prof. Steiners ermöglichte, erlaubte mir, einige ungenutzte Fragmente, sowie gelegentliche Abweichungen von den Drucken zu notieren. — Auch die anderen Werke Hofmannsthals werden, soweit nicht anders angegeben, nach der Ausgabe von Herbert Steiner zitiert.

[2] Solche Bemühungen hat der Verfasser vorgelegt: zu Hofmannsthals *Gestern* in: TriviumVI, S. 241; zu *Der Tor und der Tod* in: Monatshefte für deutschen Unterricht XXXVI, S. 409 (verändert in: Neue Schweizer Rundschau 1949, S. 543); zu *Das Märchen der 672. Nacht* in „Hofmannsthals Wandlung", Frankfurt a.M. 1948; zu *Cristinas Heimreise* in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1936, S. 293.

standes abgesehen ist, sondern nur auf die Auflösung eines einzigen Knotens aus dem Netz ihrer Verknüpfungen.

Wo es sich obendrein — wie weitgehend bei dem vorliegenden Versuch — um die Herstellung der äußeren Umrisse der Personen und Begebenheiten handelt, wird das Verständnis der Nachlaß-Notizen noch dadurch erschwert, daß diese, als für den persönlichen Gebrauch des Schreibers bestimmt, keinerlei Anstrengung machen, einem fremden Auge durchsichtig zu sein. Sie bewegen sich vorwiegend auf zwei Ebenen: einerseits enthalten sie Abstraktionen, in denen die Gestalten zur Formel und ihre Verhältnisse zum Schema verkürzt sind, Hilfskonstruktionen, die bei der Ausarbeitung wieder hätten getilgt werden sollen, andererseits verzeichnen sie sinnliche Einzelheiten: Situationen, Episoden, Gebärden und Tonfälle, vergleichbar den Detailstudien oder Farbproben für eine malerische Komposition. Sie bieten also das Allgemeinste und das Besonderste, die mittlere Schicht dagegen: die Kontur der Personen und den Zusammenhang der Begebenheiten, geben sie nur gelegentlich und fragmentarisch preis. Sie war im Gedächtnis des Schreibers aufbewahrt. So sind wir gerade für das Nötigste auf bloße Vermutung angewiesen. Niemals aber können diese Skelette den geringsten Begriff geben von der blühenden Gestalt, in der sie verborgen worden wären, wäre es ihnen vergönnt gewesen, das Leben anzunehmen, das ihnen zugedacht war. Um uns davon eine Vorstellung zu bilden, sind wir ein für alle Mal auf jenes klassische Hundert Seiten angewiesen, mit dem der Roman erst beginnen sollte, und mit dem er nun unwiderruflich beschlossen ist.

Was aus den Notizen zum *Andreas* aus dem Nachlaß veröffentlicht ist, ist der Inhalt von drei Konvoluten. Das erste und schmächtigste von ihnen trägt den Titel *Das venezianische Reisetagebuch des Herrn von N. (1779)* (*A.* 236—238), künftig mit *Reisetagebuch* bezeichnet. Es unterscheidet sich von den späteren Fassungen dadurch, daß es in der ersten Person abgefaßt ist[3] und nur die Anfänge der venezianischen Begebenheiten skizziert. Wesentlich umfangreicher ist das Konvolut *Das venezianische Erlebnis des Herrn von N.* (*A.* 239—270), künftig mit *Erlebnis* zitiert, und das Konvolut *Die Dame mit dem Hündchen* (*A.* 271—303), künftig als *Dame* angeführt, welches durch die *Übersicht* (*A.* 271)[4] auf etwa 1912 datierbar ist. Zur gleichen Zeit mit diesem begann die Niederschrift der Ausführung, die vom 12. IX.—8. X. 1912 und vom 18. VII.—29. VIII. 1913 erfolgte[5], unter dem neuen Titel *Andreas oder die Vereinigten*. Die späteren Entwürfe warten noch der Veröffentlichung.

Über den Beginn der Arbeit bestanden Unklarheiten. Der Erinnerung Jakob Wassermanns[6], wonach ihm Hofmannsthal zum erstenmal im Jahre 1907 von

[3] Dementsprechend ist *A.* 236 f. an zwei Stellen *gehe* zu lesen, wo sich im Druck die dritte Person eingeschlichen hat. Der letzte Satz des ersten Absatzes von *A.* 237 steht folgerichtig in Klammern.

[4] Das Datum in *A.* 271 ist in *12. IX. 1912, Aussee* (den Tag des Beginns der Ausarbeitung) zu berichtigen und über die Überschrift *Übersicht* zu stellen.

[5] Vgl. die Herausgebernotiz zum ersten Abdruck, Corona I, 1930, S. 262.

[6] Nachwort zur ersten Buchausgabe, S. 174.

dem Plan erzählt habe, steht eine briefliche Äußerung Hofmannsthals zu Hermann Bahr vom 15. Juni 1918 gegenüber. Dort zählt er den *Andreas* unter anderen unvollendeten Arbeiten auf und bemerkt dazu: *Diese Arbeit seit 1911*[7]. Nun liefert aber der Nachlaß ein unanfechtbares Zeugnis durch Hofmannsthals Notizkalender, in den er Daten von Reisen und Arbeiten einzutragen pflegte. Hier lesen wir: *15.—30. VI. 1907 Lido. Venezianisches Tagebuch des Herrn von N.* Damit wird Wassermanns Erinnerung bestätigt, und Hofmannsthals Angabe gegenüber Bahr ist zu berichtigen oder anders zu verstehen[8]. Der Kalender fährt fort: *danach 1.—15. in Cortina, 15.—24. in Welsberg. Damals 'Erinnerung schöner Tage' geschrieben. Dazwischen Briefe des Zurückgekehrten I II III IV V.* Hier wird der Roman nicht mehr erwähnt, aber wenn der Ritter Sacramozo durch seine Mutter mit dem Schloß Welsberg verknüpft und dabei auch der dortigen *Lebenspyramide* gedacht wird (*A.* 262f.), so ist dies ein unverkennbarer Nachklang des anschließenden Aufenthalts im Pustertal[9], ebenso wie ein Ausflug nach Bruneck, von dem ein Brief berichtet[10], in der Versetzung Sacramozos in die *Amtsstube von Bruneck* (*A.* 288) nachwirken dürfte, wenn auch diese Szenen auf der Stufe der ersten Niederschrift nicht überliefert zu sein scheinen. Wir dürfen also glauben, daß im Juni 1907 der Stoff, wenn nicht überhaupt konzipiert, so doch zum erstenmal niedergeschrieben wurde, eingegeben vielleicht durch die Luft der Stadt, die ihm zum Schauplatz dienen sollte. Aus der gleichen Berührung entsteht ja damals auch der erste Entwurf von *Cristinas Heimreise*, der venezianischen Komödie, auf die in dem eben erwähnten Brief angespielt wird. Aber von nicht geringerer Bedeutung für die Entstehung des Romans war die Begegnung mit einem merkwürdigen Buch, das das Urbild der *Wunderbaren Freundin* enthielt.

Wenn wir den zwei weiblichen Erscheinungen der letzten Seiten des Romanfragments weiter nachforschen, ersehen wir aus den Notizen zur Fortsetzung, daß ihnen noch eine bedeutende Rolle vorbehalten war. Denn sie sind zweifellos identisch mit den Gestalten, die in den Drucken als *Maria* und *Mariquita* auftreten. Wenn wir jedoch weitergehen und die Handschriften vergleichen, dann entspringt schon den Namen neue Verwirrung. Es zeigt sich nämlich, daß die Einheitlichkeit der Nomenclatur für das geheimnisvolle Paar auf den Herausgeber der ersten Ausgabe zurückgeht — und wir können nichts Besseres tun, als seinem Vorgehen zu folgen. Denn die Handschriften zeigen einen häufigen Wechsel der Namen, der sich freilich einmal als hilfreich erweisen mag, um die

[7] Neue Rundschau 31, 1930, S. 517.

[8] Möglicherweise bezeichnet 1911 das Jahr des Beginns der zusammenhängenden und planmäßigen Arbeit am Roman zum Unterschied von der ersten Konzeption. Dann gehörte vielleicht dem Jahre 1907 ur das *Reisetagebuch* an, und die Arbeit wäre 1911 erst mit dem *Erlebnis* wiederaufgenommen und 1912 mit dem Konvolut *Dame* fortgesetzt worden.

[9] Über diesen Aufenthalt vgl. Olga Schnitzler, Neue Rundschau 65, 1954, S. 531f.

[10] *Briefe 1900—1909*, Wien 1937, S. 282. Dieser Brief Nr. 209 muß übrigens am 19. VII. geschrieben und nach Nr. 211 einzureihen sein.

Reihenfolge der Entwürfe und die Stufen der Entstehung zu klären, umsomehr als andere Namen ähnlichen Veränderungen unterworfen waren[11]. Die meisten dieser Benennungen sind nun entweder Eigennamen (wie *Anna* für *Maria* und *Dolores* für *Mariquita*) oder durchsichtige Bezeichnungen, wie ihrer viele auch im Druck erhalten geblieben sind, nämlich für Maria: *die Dame*, *die Marqueza*, *die Gräfin*, *die Baronin*, und für Mariquita: *die Cocotte*, *die Kurtisane*, *die Maske*, *die Spanierin*. Andere jedoch geben Rätsel auf. Die Chiffren *M I* und *M II* sind wunderlich genug und erinnern mehr an wissenschaftliche Schemata als an dichterische Gestalten, als ob es sich um zwei Abwandlungen derselben Grundform handele. (So ist ja auch *Mariquita* nur das Diminutiv von *Maria*.) Immerhin ist hier *M* noch leicht aufzulösen als *Maria*. Aber was soll man mit den Zeichen *B I* und *B II* anfangen, die 1912 und 1913 in den Handschriften häufig auftreten?

Nun sind die Namen keineswegs rätselhafter als die Gestalten, und wenn wir hier die Quelle erschließen, der diese ihr Dasein verdanken, dann geschieht es nicht, um Hofmannsthals geistiges Eigentum zu schmälern oder zu erweitern oder um wieder einmal den Abstand von Kunst und Leben auszumessen, sondern um ein wenig Helligkeit in die unbelichteten Labyrinthe zu tragen, in die sich das Fragment so geheimnisvoll verliert, und um hier oder dort Ordnung und Bedeutung herzustellen, wo jetzt noch ein Feld von Trümmern vor uns liegt.

Im Februar 1907 verzeichnet Hofmannsthals Tagebuch[12]: *Individualität. Vorgestern zum Thee bei Marie Taxis . . . Die Fürstin erzählte (sehr gut) von dem Buch eines amerikanischen Arztes, 'Dissociations* [!] *of a personality', das ich mir gleich kommen lassen will.* Über ein Jahr später noch bezeugt eine Anspielung auf *dissociated personalities* in einem Brief an die Fürstin aus Athen[13] den Eindruck dieses Gesprächs. Den Vorsatz, sich das Buch zu besorgen, hat Hofmannsthal ausgeführt. In der Rodauner Bibliothek fand sich ein Exemplar von: Morton Prince, *The Dissociation of a Personality. A biographical study in abnormal psychology*. New York 1906. Longman, Green & Co. Das Vorsatzblatt, zahlreiche Stellen am Rand und ein eingelegtes gefaltetes Blatt sind mit Bleistiftnotizen bedeckt. Diese Notizen sind offensichtlich durch die Lektüre des Buches angeregt, denn sie knüpfen häufig an bestimmte Stellen daraus an. Andererseits aber gehören sie zum *Andreas* und lassen damit einen Zusammenhang vermuten, den eine genauere Besichtigung des Buches durchaus bestätigt. Wir veröffentlichen daher diese Notizen im Anhang[14] nicht nur als Belege für das Quellenverhältnis sondern auch als Beiträge zum *Andreas*-Nachlaß. Wir fügen einige andere zugehörige Eintragungen hinzu, die sich in anderen Büchern aus Hofmannsthals Bibliothek fanden, nämlich in William James' *Varieties of religious experience* und in Herbert Silberers *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*

[11] So heißt *Sacramozo* auch *Sagredo*, *Andreas* zeitweilig *Leopold* und zuletzt *Andres*. Gleichzeitig wird *Maria* zu *Marie*.

[12] Corona VI, 1935/36, S. 63.

[13] 11. Mai 1908, *Briefe 1900—1909*, S. 321.

[14] Unten S. 480—482.

(Wien 1914), einem der Werke, das dem Dichter die Welt hermetischer Mystik erschloß[15.16]. Keine Ausbeute lieferte dagegen Hofmannsthals Exemplar eines Buches, dem er manche anekdotische Einzelheit verdankte: Philippe Monniers *Venise au dix-huitième siècle* — wohl aber Eintragungen, die besagen, daß der Dichter im Juni 1907 am Lido, also zur Zeit der Entstehung des ersten Entwurfs, die Kapitel I, IV und XI las und Anfang Juli das Kapitel IX.

The Dissociation of a Personality ist ein stattlicher Band von 569 Seiten, der einer einzigen Krankheitsgeschichte gewidmet ist. Sein Verfasser Morton Prince, der 1929 als Professor für Psychopathologie an der Harvard University starb, war damals Professor an der Tufts College Medical School in Boston. Es war die Zeit, in der die sogenannte „Zweite Schule von Nancy", von der ja auch Siegmund Freud ausgegangen war, die Psychiatrie beherrschte. Prince hat von ihr die hypnotische Therapie von Neurosen gelernt, erbittert aber selbst den Laien durch die Abwesenheit jeder Neugier nach ihrer Entstehung. Indes ist er klug und menschlich, und er versteht zu erzählen. So entsteht ein bei aller Sachlichkeit romanhaft spannender und oft in einer grausigen Weise komischer Bericht über einen der kuriosesten Fälle, die jemals Gegenstand ärztlicher Beobachtung geworden sein dürften.

Unter dem Namen *Miss Beauchamp* führt Prince die Studentin eines Colleges in Neu-England ein, die im Jahre 1898 zuerst bei ihm ärztliche Hilfe suchte. Bald nach Beginn der Behandlung spaltete sie sich in zwei Persönlichkeiten und fuhr nach einer Pause fort sich zu vervielfältigen, so daß schließlich eine ganze Anzahl von Misses B. entstand, welche in der Reihenfolge ihres Auftretens die Namen B I, B II, B III usw. erhielten. Jede von diesen unterschied sich von ihren Genossinnen nicht nur durch Charakter, Gewohnheiten, Interessen und Anschauungen, sie zeigte auch in Haltung und Redeweise so unverwechselbare Eigentümlichkeiten, daß der Arzt nie im unklaren war, mit wem er es jeweils zu tun hatte. Jede dieser Persönlichkeiten führte auch außerhalb des Sprechzimmers nach Möglichkeit ihr selbständiges Leben, beschränkt lediglich durch den Umstand, daß sie den materiellen Rahmen ihres Daseins und vor allem ihren Körper mit dessen Mitbewohnerinnen zu teilen hatte, und durch die damit gegebenen plötzlichen Unterbrechungen ihrer Existenz.

Wie und wann diese Personen einander ablösten, war durchaus unberechenbar. Immer wieder erwachte eines dieser Ichs aus dem Nichts zum Bewußtsein in einem Irgendwann und Irgendwo, vielleicht allein, vielleicht auch in Gesellschaft, womöglich unbekannter oder unsympathischer, mit der schwierigen Aufgabe, den Faden dort weiterzuspinnen, wo ihre soeben abgetretene Vorgängerin ihn hatte fallen lassen, ohne daß der Wechsel bemerkt wurde.

[15] Vgl. das Zitat aus demselben Buch im *Adme ipsum* (hg. v. Herbert Steiner, Neue Rundschau 65, 1954, S. 360).

[16] Die Veröffentlichung dieser Notizen sowie einiger Nachträge aus dem *Andreas*-Nachlaß erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Frau Gerty von Hofmannsthal.

Denn, so wenig die verschiedenen Mitglieder des Haushalts sich miteinander vertrugen, so fest hielten sie zusammen, um fremden Augen den Einblick in den Familienzwist zu verwehren, mit solchem Erfolg, daß selbst die nächsten Freunde das Geheimnis nie errieten. Die Wandlungen und Widersprüche in dem Verhalten ihrer Freundin konnten ihnen zwar nicht entgehen, aber sie nahmen sie hin als die Sonderbarkeiten, die einem Wesen von schwankender Gesundheit nachgesehen werden müssen.

Von der unablässig wachsenden Zahl der Splitter, in die sich die Persönlichkeit der Miss B. auflöste, können wir unsere Aufmerksamkeit auf zwei beschränken: *B I* und *B III*, die letztere auch *Sally* genannt, die während der ersten Beobachtungsperiode miteinander abwechselten, denn nur diese beiden fanden in den Roman Einlaß, wobei sie freilich Eigenschaften oder Erlebnisse der anderen Abspaltungen zu übernehmen hatten[17]. Die unbestrittene Gunst des Arztes genießt dabei B I, *the Saint*. Sie ist von zarter Gesundheit und körperlich anfällig. Sie wird geplagt von nervösen Störungen wie Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit. Sie fühlt sich wohler allein als in Gesellschaft, stellt sich überhaupt gerne in den Schatten, stets in Sorge, anderen zur Last zu fallen. Ihr ständiges, rational nicht begründbares Bedürfnis, sich zu entschuldigen, verrät — dem Leser, wenn auch nicht dem Berichterstatter — ein unbewußtes Schuldgefühl, das sie durch ein ängstliches Streben nach sittlicher Vollkommenheit zu kompensieren sucht. In ihrem religiösen Leben begnügt sie sich nicht mit der Erfüllung der gewöhnlichen Pflichten. Sie strebt nach strengerer Disziplin, unterzieht sich geistlichen Exerzitien und trägt sich zeitweilig mit dem Gedanken, ins Kloster zu gehen. Ihre tiefste Not ist, daß sie unlösbar gefesselt ist an ihr anderes Ich, Sally, die ihr genaues Gegenteil ist in Denken und Betragen.

Wir beeilen uns, zu versichern, daß einzig einem so empfindlichen Gewissen wie dem ihren Sally als „unmoralisch" erscheinen kann. Wenn B I eine Heilige ist, so ist Sally darum keine Sünderin sondern nur ein Teufel. Sie ist nicht „schlecht", sondern nur ohne Ernst und ohne Grundsätze wie ein Kind, und wie ein Kind hat sie nichts im Kopf als Unsinn und Unfug. Sie ist übermütig und auch eigensinnig und widersetzlich, aber dabei ist sie nicht nur intelligent sondern auch mit einem Charme ausgestattet, dem sich zu entziehen der Arzt trotz seiner grundsätzlichen Mißbilligung zu menschlich ist. Aber sie kann sich weder eines so musterhaften Benehmens rühmen wie ihre bessere Hälfte, noch kann sie an deren Idealismus einen Geschmack finden. Ihre Neigungen sind unverhohlen irdischer Natur, und sie findet sich dabei unterstützt von einem Körper, der kurioserweise so gesund und leistungsfähig ist wie der von B I kränklich und gebrechlich. Aber nicht anders als diese sieht auch sie sich in ihren Bestrebungen

[17] Es wurde erwähnt, daß sich Hofmannsthal die Chiffren *B I* und *B II* aneignet, aber es muß betont werden, daß seine *B II* der *B III* seiner Vorlage entspricht, wie auch Anhang Nr. 6 zeigt, wo er ein einziges Mal *B II* in deren Sinne für eine Variante Miss B.s gebraucht, die sich nicht zu selbständigem Leben entwickelte, sondern nur in der Hypnose erschien, eine B I von höherer Sensibilität und weiterem Bewußtsein.

gehemmt durch das gleiche Hindernis: die unfreiwillige Lebensgemeinschaft mit ihrem Zwillings-Ich.

Wenn zwei Personen von solcher Unverträglichkeit aneinander gefesselt sind, läßt sich nichts anderes erwarten als ein Kampf auf Leben und Tod. B I verhält sich dabei höchstens defensiv. Verwirrt oder bekümmert, entsetzt oder verzweifelt, bleibt sie stets wehrloses Opfer, das Trost sucht im Gebet oder in der Aussprache mit ihrem ärztlichen Beichtvater. Im Vergleich zu dem ungemilderten Grauen, mit dem B I Sally gegenübersteht, sind deren Gefühle ihrer Rivalin gegenüber komplexerer Natur. Schon deshalb, weil sie eine Gabe besitzt, die jener zu ihrem Unglück völlig abgeht, nämlich Humor. Sally ist enorm empfänglich für den bizarren Reiz der Situation und kostet die Wechselfälle des täglichen Kleinkriegs mit sportlichem Vergnügen aus. Aber dahinter kann sie einen heimlichen Zwiespalt nicht verhehlen. Zwar zeigt sie nichts als Haß und Verachtung, aber gerade in deren Übermaß verbirgt sich ein anderes: eine Eifersucht auf die sittliche Überlegenheit der Anderen, ein Gefühl also, dem die Bewunderung nicht ganz fern ist, vielleicht sogar die Liebe. Es ist wohl diese heimliche Demütigung, für die sie so unbarmherzig Rache nimmt.

In diesem Ringen verfügt Sally über einen unschätzbaren Vorteil. Während B I darauf angewiesen ist, das Treiben ihres anderen Ich aus äußeren Indizien oder fremden Informationen zu erschließen, ihr Bewußtsein also erlischt, solange Sally präsent ist, dauert Sallys Bewußtsein unterirdisch ohne Unterbrechung fort. Sie ist, nach dem Ausdruck von Dr. Prince, *subconsciously co-existent*. Dadurch ist sie nicht nur über die Handlungen sondern sogar über die Gedanken von B I ständig auf dem Laufenden. Sie behauptet sogar als selbständiges Bewußtsein existiert zu haben, bevor sie zum ersten Male „im Fleisch" hervortrat, sogar schon in der Kindheit, was der Arzt benutzt, um sie die Lebensgeschichte von Miss B. schreiben zu lassen, die er uns dann aber leider vorenthält.

Diese Allgegenwart und Allwissenheit ist für Sally nicht nur eine Quelle nützlichster Informationen, sondern auch eine schwer überschätzbare Waffe. Die vielen Fallen und Minen, mit denen sie den Weg ihrer Lebensgefährtin besät, indem sie ihr etwa die Schlüssel verlegt oder ihre Ersparnisse verschleudert oder für sie unsympathische Verabredungen eingeht, dienen der bloßen Befriedigung ihrer Schadenfreude. Aber allmählich lernt sie auch, den Willen der anderen zu beeinflussen. Diese fühlt dann plötzlich einen unwiderstehlichen Impuls aufsteigen, Dinge zu sagen oder zu tun, die ihr im tiefsten Wesen fremd oder peinlich sind. Dieser Macht bedient sich Sally besonders zur Abfassung von Briefen. Sie ist selbst eine leidenschaftliche Briefschreiberin, wo es gilt, B I anzuschwärzen oder in Verlegenheit zu bringen. Aber schlimmer ist es noch, wenn diese zu ihrem grenzenlosen Entsetzen ihre eigene Hand mißbraucht finden muß zu Briefen, die sie so wenig ableugnen wie sich vergeben kann. Es sind nun gerade solche Scherze, mit denen ihr Abbild in Hofmannsthals Roman heillose Verwirrung stiftet.

Denn es wird sich nun ergeben, daß die Mariquita des *Andreas* keine andere ist als die wiedererstandene Sally, ebenso, wie sich in Maria die *B I* der Krankengeschichte spiegelt. *Die Dame und die Cocotte sind Spaltungen ein und derselben Person, die sich gegenseitig trucs spielen* (*A.* 252f.). Mit diesem Satz gab schon der Nachlaß das Geheimnis der *wunderbaren Freundin* preis. Es ist das Verhältnis des so ungleichen wie unzertrennlichen Paares aus dem Buche von Prince, das Hofmannsthal mit einem verwegenen Griff in die Welt seines Romans versetzte, wenn dieses nicht überhaupt der Keim war, aus dem das Geflecht sich entwickelte.

Hofmannsthal ist nicht nur ein Meister der Beschwörung sondern auch ein Virtuos der Verwandlung. So begabt er ist, eine ganze ferne Welt heraufzurufen noch mit ihren ungreifbarsten Düften und Dünsten, so empfindlich ist er für die Verlockung, einen Stoff aus einem Milieu in ein anderes zu transponieren. Man mag sich erinnern, wie der Haushalt von Molières *Bourgeois Gentilhomme* verwandelt wird in das *Haus des reichsten Mannes von Wien* oder Calderons *La vida es sueño* übertragen wird in ein *Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte* oder wie die Fabel der *Frau ohne Schatten* ursprünglich im Wiener Volk angesiedelt werden sollte. Die Wehrlosigkeit gegenüber solchen Verlockungen hat sich bei Hofmannsthal oft genug als eine Gefahr für die Vollendung eines Werkes erwiesen. Dafür ist die *Silvia im 'Stern'* ein Zeugnis, aber nicht weniger der *Andreas* selbst, der im theresianischen Rokoko gekeimt war und gleichwohl später zeitlich in das franziscinische Biedermeier und am Ende noch einmal räumlich an die Westküste von Afrika hätte verpflanzt werden sollen.

Wenn nun Hofmannsthal die Patientin des amerikanischen Arztes aus dem kühlen und keimfreien Klima des puritanischen Neu-England in die farbige und faulige Luft von Casanovas und Goldonis Venedig versetzte, dann bedeutete das mehr als nur die Übersiedlung in eine vertrautere und bequemere Umwelt, der er schon mehr als einen Stoff verdankt hatte, und die er sich gerade in *Cristinas Heimreise* von neuem anzueignen im Begriff war. Wenn überhaupt die sonderbare Kranke aus dem neutralen Raum des ärztlichen Sprechzimmers in eine wirkliche Welt versetzt werden sollte, dann kam dafür kaum ein anderer Ort in Frage. Nur in der Phosphoreszenz und Transparenz der Atmosphäre Venedigs[18], wo jede Kontur zu verschwimmen und jeder Körper sich zu verflüchtigen scheint, wo zwischen Sein und Schein, zwischen Wesen und Maske die Grenze aufgehoben, wo schon das Nächste ungreifbar und noch das Abenteuerlichste wie alltäglich erscheint, nur hier konnte die fragwürdige Zweideutigkeit eines solchen Doppelwesens glaubhaft werden und nur hier mehr bedeuten als ein Fall wie *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, nämlich eine monströse Abnormität ohne tiefere Bedeutung.

[18] Über das Bild Venedigs bei Hofmannsthal vgl. Hochstift-Jahrbuch 1936, S. 296ff.

Bei dieser Verpflanzung wird B I geistig und sozial noch gehoben. Sie wird zur *Gräfin* (bzw. *Marqueza* oder *Baronin*) und mit einer *Elégance* (*A.* 251, 260), einer *Distinktion* (*A.* 255) und *Vornehmheit* (*A.* 251, 255) ausgestattet, die ihr die Verehrung des Andreas zuzieht. Der junge Edle von Ferschengelder, von neuem und niedrigem Adel, hatte sich in Wien gerne von großen Herren und Damen imponieren lassen. Er hat sie beneidet wegen der Eigenschaften, die er bei sich selbst schmerzlich vermißt: Überlegenheit und Selbstsicherheit (*A.* 153f., 239, 240). An Maria (und an Sacramozo, dem Malteserritter[19]) erfährt er, daß er seine Bewunderung bisher vergeudet hat. Er sieht sich genötigt, den Begriff der *Vornehmheit* neu zu bestimmen als den Gegensatz zum *Gemeinen* (*A.* 255f.). Vornehmheit ist damit nicht so sehr ein sozialer wie ein ethischer, ja geradezu asketischer Wert. Sie äußert sich in Marias Lebensführung (in der wir B I wiedererkennen) als Zurückgezogenheit und Berührungsscheu. Maria geht ungern aus (*A.* 215, 286), sie hat ein *subliminares Grauen vor allem auf das Gasse sich Zutragenden* (*A.* 286), sie scheut besonders Kinder, während sie sich zu alten Leuten hingezogen fühlt (*A.* 281)[20]. Scheu und Angst erzeugt in ihr die Welt der Sinne: gegen starke Gerüche hat sie eine Idiosynkrasie (*A.* 255), vor der Liebe empfindet sie Grauen (*A.* 253)[21] und vor dem körperlichen Akt einen Ekel (*A.* 252). So erscheint es unmöglich, sie sich als Frau und sinnlich Liebende vorzustellen (*A.* 260, 261), und damit undenkbar, daß Andreas jemals dahin gelangen könnte, sie zu besitzen (*A.* 282, 287). Nur ein anderes Zeichen der Entfremdung von ihrem Körper ist ihr rätselhaftes Leiden (*A.* 287). Nach dem respektlosen Zorzi ist sie *eine Halbnärrin und liegt entweder krank im Bett oder auf ihren Knien in irgendeiner Kirche* (*A.* 215). Ihrem Willen nach ist sie nur Geist (*A.* 252), ganz *Purifikation*, *Einäscherung des Herzens*, *Verherrlichung der Abtötung* (*A.* 286), ihr Wesen *ein Adel der Seele ohne Namen*, *ein Opfertod*, *ein Martyrtum in der Luft schwebend wie Sphärenmusik* (Anhang Nr. 3). Marias Aristokratismus und ihr geistlicher Spiritualismus bilden — durch das Asketische verknüpft — die Alternative ihres Wesens: *daß die Möglichkeiten des Märtyrertodes ebenso wie des Erstarrens in aristokratischer morgue vor ihr liegen* (*A.* 252).

In Marias Ringen um persönliche Heiligung erkennen wir B I wieder. Als wir ihr zuerst begegneten, war sie im Begriff, in der Kirche Trost zu suchen. Außer um zum Gebet, zur Predigt oder zur Beichte zu gehen, verläßt sie kaum das Haus. Den genauen Umgang, den sie mit ihrem Beichtvater pflegt, werden wir noch kennenlernen. Sie teilt auch mit B I die Absicht, ins Kloster zu gehen (*A.* 251, 257), die sie nach der Version des Konvoluts *Dame* sogar ausführt

[19] Sacramozo *vornehm*: *A.* 213, 250, 265.

[20] Umgekehrt heißt es von Mariquita: *sieht nicht gern alte Leute*, aber *zieht Kinder an sich* (*A.* 281). Vgl. dazu Prince von B I *devoted to old people* und von B IV (!) *Detests old people* (S. 293).

[21] Hofmannsthal erinnert dazu an die Prinzessin im *Tasso* (*A.* 253). In der Tat paßt fast noch besser auf Maria, was er in der *Unterhaltung über den Tasso* (1906) über die Prinzessin geschrieben hatte: *Here there is a kind of moral sexlessness, an ineffectual wholeness of nature, yet with a divine beauty and significance of its own* (*Prosa* II, 224). Auch die Bestimmungen *determinierte Vornehmheit* und *Erstarren*, die hier auftreten, sind beiden Gestalten gemeinsam.

(*A.* 287). In dem *Platonismus des Maltesers* (*A.* 286)[22], das ist ihres geistlichen Freundes Sacramozo, findet sie Unterstützung. Sie selbst erstrebt auf dem Wege des Molinismus (*A.* 255, 286), also durch Auslöschung jedes Wollens[23], die Vereinigung mit Gott (*A.* 300, Anhang Nr. 2, 4).

Diese Anstrengungen aber sieht sie rätselhaft vereitelt durch einen inneren Widerstand. *An dem Leib wird sie zuschanden* (*A.* 253). Schon, als wir ihr in der Kirche begegneten, bewegte sie sich *mit einer Hemmung . . . als wäre ihr Körper von den Hüften hinab mit schweren Ketten umwunden* (*A.* 219). Dasselbe ist gemeint mit der *Unfreiheit um die Mitte des Leibs* (*A.* 254), die in den Fragmenten erwähnt wird. Der Mediziner würde von einer hysterischen Lähmung sprechen. Sie selbst empfindet ihre *hundertpfundschweren Ketten* als eine Prüfung des Himmels (*A.* 254f.). Sie sind symbolisch für die *Hemmung*, die ihr ganzes Wesen ist (*A.* 254). Das wahre Hindernis ahnt sie, wenn *sie fühlt nicht ganz zu sein* (Anhang Nr. 2). Sein Name ist Mariquita.

Wie B I gestiegen ist, so ist Sally bei ihrer Verwandlung in Mariquita gesunken. Diese ist so *heidnisch gottlos* (*A.* 256) wie Maria fromm, so materialistisch (*A.* 256, 258) wie diese spirituell gesinnt. Das Koboldhafte, das auch ihr eigen ist (*A.* 271), steigert sich zum Dämonischen (*A.* 256, 258), aus dem geschlechtslosen *imp* wird ein *Succubus* (*A.* 258), aus dem ausgelassenen, aber durchaus anständigen Mädchen eine *Cocotte*[24]. Sie ist so voller Glut, wie Maria kühl ist, so leichtfertig, wie jene gehemmt. Sie verwehrt es niemandem, an ihren Körper zu denken. Von jedem ihrer Glieder strömt ein unwiderstehlicher Reiz aus (*A.* 254). Alles, selbst ihr Denken, ist bei ihr körperliche Pantomime, potentielle Erotik (*A.* 254). *Sie buhlt immerfort mit allem, was sie umgibt* (*A.* 254).

Im Gegensatz zu Maria vermag sie nicht anders als unter Menschen und an öffentlichen Orten sich zu bewegen. Sie ist dauernd unterwegs, plant unablässig Ausflüge (*A.* 259). Sie hat das Talent, überall Bekanntschaften zu schließen wie zu stiften, Menschen untereinander in Beziehung zu setzen (*A.* 283), wobei sie absichtlich oder unfreiwillig überall Verwirrung stiftet. Sie ist *Embrouilleuse* (*A.* 259) und intrigant (*A.* 256). Ihre Neugier entspringt einem grenzenlosen Appetit auf Menschen, Erlebnisse (*A.* 256, 282), Sensationen (*A.* 292). Sie kann nur leben in beständigem Taumel, im *Schwindel des Daseins* (*A.* 259). In dauerndem Wechsel ist sie stets *feurigste Gegenwart* (*A.* 271). Sie gehört damit zu dem in Hofmannsthals Werk weitverzweigten Geschlecht der „Abenteurer“[25]. Wie

[22] *des Maltesers* fehlt in den Drucken.

[23] Darf man den Keim zu Marias Molinismus in der *Abulie* erkennen, die Prince an B I beobachtet (S. 115f.)?

[24] In der *Übersicht* zum Konvolut *Dame* (*A.* 271) ist mit der *Cocotte* offensichtlich Nina gemeint (ebenso wie mit der *schönen Dame* des *Reisetagebuchs*), wie die folgenden Worte: *Erste Begegnung* (mit Maria/Mariquita) ausweisen. Mariquita erscheint hier als *die Witwe*, — die ihrerseits nicht verwechselt werden darf mit der *untröstlichen Witwe*, der Andreas auf der Reise begegnet ist (*A.* 273/76, 277, 284).

[25] Vgl. Alewyn, Hochstift-Jahrbuch 1936, S. 307ff. — Manche von Hofmannsthals „Abenteurern“ wie der Zentaur (*Idylle*), Weidenstamm (*Der Abenteurer und die Sängerin*) und Florindo (*Cristinas Heimreise*) sind mit Zuständen rauschhafter Erhöhung begnadet, die sie in die Nähe

diese glaubt sie nur an den Augenblick (*A.* 255). Was sie sagt, gilt auch nur für den Augenblick (*A.* 255). Sie ist ohne Gedächtnis (*A.* 255) und ohne Treue. Aber, wenn sie nichts so fürchtet als die Ruhe, hat sie dafür ihre besonderen Gründe (*A.* 256). Ihre Bewertung scheint beim Dichter zu schwanken. Manchmal ist mehr das dämonisch Besessene (*A.* 256), manchmal mehr das amoralisch Kindliche an ihr betont. Dann heißt es, sie zeige mehr den *Übermut eines Kindes als die Frechheit einer erwachsenen Person* (*A.* 221) oder — in einer ungedruckten Notiz —: *Mariquita ist im Grund ein gutes Mädchen. Sie ähnelt jener zerschmelzenden Liebenden in Gomez Arias*[26].

Das Verhältnis der beiden Gestalten ist das so bizarre wie unheimliche der amerikanischen Krankengeschichte. Maria und Mariquita sind *Spaltungen ein und derselben Person* (*A.* 252f.), die außer ihrem Körper nur noch eines gemeinsam zu haben scheinen: den Hund Fidèle (*A.* 254), dem die venezianischen Kapitel in der späteren Fassung den koketten Titel *Die Dame mit dem Hündchen* verdanken. (Die Bedeutung dieses scheinbar spielerischen Requisits und seine etwaige Verflechtung mit dem bei Hofmannsthal weitverbreiteten und auch sonst im *Andreas* vertretenen Hund-Motiv ist nicht abzusehen.) In der äußeren Führung ihres Lebens scheinen die beiden Gestalten Hofmannsthals weiter voneinander abzuweichen als ihre Vorbilder. Für ihre beruflichen Zwecke hat Mariquita sich eine eigene Wohnung verschaffen müssen (*A.* 258, 283), die Begleitung einer Duenna (*A.* 257, 258) und ein Alibi für ihre „Absenzen". (Als solches dürfte ihre Angabe zu verstehen sein, sie müsse gelegentlich zu einem reichen Alten: *A.* 253.) Auch in ihrer Erscheinung sind Maria und Mariquita so verschieden, daß niemand ihre Identität zu ahnen scheint[27], — während bei ihrem Vorbild außer dem Arzt niemand die Spaltung ahnte. Es ist allerdings nicht klar, ob außer Andreas jemand mit beiden bekannt sein sollte. Andreas jedenfalls will selbst die Gleichheit der Hände durchaus nicht wahrhaben (*A.* 286). Anderswo wird die Ähnlichkeit dadurch erklärt, daß Mariquita (von ihr selbst?) als illegitime Schwester Marias ausgegeben wird (*A.* 261).

anderer Gestalten rücken, die in mystischer Kommunikation mit dem Innern der Welt leben. Aber es gibt deren andere, denen diese Erfahrung durchaus abgeht (Zerbinetta, Antoinette, Helena). So ist es nicht dies, was sie zu „Abenteurern" macht, sondern, daß ihnen das Leben nur in der Form des „Abenteuers" gegeben ist, als punkthafter Augenblick ohne Vergangenheit und ohne Folge, und ihr ganzer Lebenslauf nur als ein Wechsel von diskontinuierlichen Episoden. Von dieser natürlichen Bedeutung des Begriffes abzugehen, wie Ewald Grether dies tut (Die Abenteurergestalt bei Hofmannsthal, Euphorion 48, 1954, S. 171ff.), und ihn auf jene mystischen Kommunikanten zu übertragen, um mit abermaliger Begriffsbeugung zu formulieren: „Die Dichtergestalt bei Hofmannsthal ist eine Metamorphose seiner Abenteurergestalt" (S. 268), heißt den Begriff „Abenteurer" so schief verwenden wie das Wort „Metamorphose" falsch. (Vgl. jetzt auch William H. Rey, Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal, Euphorion 49, 1955, S. 56ff.)

[26] *Andreas*-Nachlaß, Faszikel 4, Blatt 27. Gemeint ist Calderons *La niña de Gomez Arias*, mit der Hofmannsthal sich lange beschäftigte. (Vgl. Tagebuch 1904, Corona VI, S. 571, und Oktober 1918, Corona VII, S. 595.)

[27] Die Ansichten, die Marias zweiter Beichtvater und ein Medicus über den *Fall* austauschen (*A.* 254), brauchen sich nur auf Marias rätselhafte Zustände zu beziehen, nicht auf ihre Identität mit Mariquita.

Dabei sind Andreas sowohl als der Malteser Zeugen unheimlicher Verwandlungen, wie wir sie aus Prince kennen. *Einmal, während B I zu Andreas und dem Malteser spricht, . . . verliert sie sich: das andere Gesicht tritt hervor, sie spricht in einem ganz anderen Ton, ihre Augen schwimmen, ein feuriger Blick trifft Andreas, — dann ist es wieder vorbei, sie wird totenblaß, findet mühsam den Faden* (*A.* 286)[28]. Aber Andreas erklärt die Beobachtung für seine Halluzination und macht sich Vorwürfe darüber. Ein andermal stellt Mariquita sich ein, als Andreas Maria gegenüber *dringlich wird* (*A.* 260). Auch Sacramozo macht solche Erfahrungen. In einer ungedruckten Notiz zu dem *Abendbesuch* (*A.* 271)[29] heißt es: *Während sie sich zwingt, mit dem Malteser weiterzusprechen, erscheint die Andere.* Vielleicht ist dieses Erlebnis identisch mit dem anderswo berichteten Vorfall, daß mitten im Gespräch mit ihm Mariquita aus Maria zu sprechen beginnt und ihn verhöhnt (*A.* 290f.). Umgekehrt verwandelt sich mehrfach vor den Augen des Andreas Mariquita in Maria (*A.* 282, 283, Anhang Nr. 4). Keine andere als eine solche Verwandlung bedeutete ja auch die plötzliche Veränderung, die über die Züge des Wesens lief, das durch das Laubdach auf Andreas herabblickte (*A.* 223f.). Die Identität der beiden Gestalten jedoch sollte Andreas wohl kaum vor der festlichen Stunde erkennen, in der zugleich ihre Wiederverschmelzung erfolgen sollte.

Maria weiß über ihre Gefährtin vermutlich nicht mehr als B I über Sally. Es ist ihr zwar bekannt, daß sie sich gelegentlich *verliert* (*A.* 252). Sie beobachtet einmal im Spiegel, wie ihr Gesicht sich in ein fremdes verwandelt[30]. Sie redet sogar einmal von der *Anderen*, in die sie *versinke* (*A.* 300). Sie erinnert sich eines Zusammenseins Mariquitas mit Andreas (Anhang Nr. 10). Sie bemerkt, daß ihre Hand zu Briefen mißbraucht wird (*A.* 251), ja sie erkennt einmal eine grausige Halluzination als das Werk Mariquitas (*A.* 287). Aber, wenn sie fühlt, daß sie nicht *ganz* ist (Anhang Nr. 2, auch *A.* 267), wenn sie klagt: *Mich hat das Leben auseinandergenommen, nur Gott im Himmel kann mich wieder zusammensetzen* (*A.* 285), so ist sie sich kaum dessen bewußt, wie buchstäblich das zutrifft. Mariquita dagegen erlangt (wie Sally) schnell das Bewußtsein des Verhältnisses, das sie an Maria kettet (*A.* 257). Diesem Wissen verdanken viele ihrer Reden ihre tiefsinnige Zweideutigkeit. Wie Sally darf sie sich rühmen, die Gedanken und Handlungen Marias zu kennen: *So durchschaut*, sagt sie, *wird auf der Welt keine Frau, wie ich die durchschaue. Meine Blicke gehen unter die Haut* (*A.* 256, ähnlich Anhang Nr. 8). Kraft ihrer „unterbewußten Koexistenz" *sieht* sie einmal den

[28] Die abweichenden Lesungen entsprechen der Handschrift. — Ein solcher *lapse* während eines Gesprächs ist geschildert bei Prince S. 116f.

[29] Die zweite durch das Stichwort *Abendbesuch* eingeleitete Notiz (*A.* 271) gehört nicht zu Kapitel VII, sondern ist ein Nachtrag zu Kapitel V. Nach den Ziffern VI und VII bleibt in der Handschrift der Raum frei.

[30] *Einmal verwandelt sich die gute Dame vor dem Spiegel in die böse Cocotte* (*A.* 253) — *vor dem Spiegel* nach der Handschrift ergänzt. Eine ähnliche (oder die gleiche?) Situation wird erwähnt *A.* 286, wo nach dem Wort *Gedanken* zu ergänzen ist: *(Vergangenheit, Gott, Reinheit)*. An diesen Stellen ist ein Erlebnis von B IV verwertet, die einmal zu ihrem Entsetzen Sallys Gesicht sich aus dem Spiegel entgegenblicken sieht (Prince S. 360f.).

Malteser, während er mit Maria spricht (*A.* 284), und kann sich dem exorzierenden Blick des spanischen Beichtvaters widersetzen (*A.* 287). Wie bei Sally reicht ihr Mitbewußtsein bis in die Kindheit zurück (*Mariquita behauptet alles von der Gräfin zu wissen, bis in ihr erstes Lebensjahr zurück*, *A.* 284) — und befähigt sie zu Marias Biographin (ebenda). Wie Sally besitzt auch Mariquita das Vermögen, nach Belieben zu erscheinen oder zu verschwinden, eine Gabe, die sie gerne benutzt, um peinliche Situationen herzustellen und der anderen die Folgen zu überlassen. Dafür notiert sich Hofmannsthal einige der unschuldigeren Streiche Sallys (Anhang Nr. 1): Sally nimmt Calomel, ein Abführmittel (Prince S. 426), oder sie betrinkt sich (Prince S. 429). Im gleichen Geist läßt Hofmannsthal Mariquita einmal auf dem Markt stark duftende Blumen einkaufen, weil sie weiß, daß Maria sie nicht vertragen kann (*A.* 255). Weniger harmlos ist es, wenn sie die Andere einmal in einer intimen Situation mit Andreas erwachen läßt (*Erlebnis*: *A.* 253, — in der *Dame*-Fassung erscheint diese Situation gemildert: *A.* 283 f.).

Mit Sally besitzt Mariquita aber auch die Fähigkeit, das Denken und das Handeln ihrer Rivalin zu beeinflussen. *Starke Wünsche von Mariquita empfindet Maria als Impulse* (*A.* 287). Zu grausigen Demonstrationen ihrer Macht benutzt sie die Halluzinationen, die sie in Maria zu erregen versteht, und die bei Prince ihre Vorbilder haben. Harmlos sind noch die *Tausendfüßler und Spinnen*, die sie Maria sehen läßt (Anhang Nr. 1 = Prince S. 421 und 161). Wesentlich ungemütlicher ist der Vorfall, den Hofmannsthal nur andeutet: *wie Mariquita ihr die Füße vom Leib gehauen und sie versteckt habe* (*A.* 287) und den Prince mit allen garstigen Einzelheiten erzählt: B IV wollte gerade vom Stuhl aufstehen, um auszugehen, als sie zu ihrem Entsetzen bemerkte, daß ihre Beine sich nicht an ihrem gewohnten Platz befanden sondern blutend an der gegenüberliegenden Wand lehnten, so daß ihr nichts übrig blieb, als auf den Stümpfen ihrer Schenkel durch das Zimmer zu rutschen, um sich ihres Eigentums wieder zu bemächtigen, während ihr gleichzeitig völlig bewußt war, daß sie wieder einmal das Opfer eines von Sallys makabren Späßen war[31].

Sind diese Streiche Sallys nur ärgerlich, so übt sie sich damit für andere Interventionen, die auch gefährlich sind. Als Maria (wie B I) sich mit dem Gedanken trägt, ins Kloster zu gehen, bietet sie alles auf, um sie davon abzubringen (*A.* 257). Um überhaupt ihr religiöses Leben zu stören, bringt sie Maria mit ihrem ersten Beichtvater, einem spanischen Jesuiten (*A.* 287, 300, Anhang Nr. 2), auseinander (*A.* 287) und bewirkt wohl damit den *Wechsel der Beichtväter* (*A.* 271). Der Spanier wird ersetzt durch einen *Vorarlberger Franziskaner*[32], der mit Andreas und Sacramozo Fühlung sucht (Anhang Nr. 2). Aber

[31] Eine andere Halluzination Marias geht auf ein Erlebnis von B I zurück. So wie diese einmal von Sally durch ein *Don't! Don't!* von einer Handlung abgeschreckt wird, so hört auch einmal Maria in einem kritischen Augenblick eine Stimme: *Tu's nicht! Tu's nicht!* (*A.* 287).

[32] Dieser Franziskaner wird auch *A.* 254 erwähnt. (Der dort angeführte Fall eines Mannes, der durch einen Unfall verstört und durch einen anderen wiederhergestellt wurde, geht vielleicht auf einen ähnlichen von Prince S. 234 f. berichteten Vorfall zurück.)

auch Marias sittliche Überlegenheit trachtet sie zu untergraben. Sie sucht ihre Sinnlichkeit zu wecken (*A.* 257), möchte *sie in das Gemeine untertauchen* (*A.* 256). Als Werkzeug dazu kommt ihr Andreas gelegen. So macht sie die Kupplerin, indem sie Maria veranlaßt, ihn einzuladen (*A.* 259), und alles tut, seine Fortschritte bei ihr zu befördern. Ihr Ziel ist, Maria durch Andreas zu verführen (*A.* 258). Sie fordert ihn offen dazu heraus (*A.* 257, 259). Als das schwerste Hindernis dabei erkennt sie den Malteser. Obgleich sie keine direkten Beziehungen zu ihm unterhält — eine Begegnung (*A.* 296) wird ausdrücklich als die einzige bezeichnet —, empfindet sie ihn instinktiv als Marias stärksten Halt (*A.* 258) und ihren eigentlichen Widersacher. Ihre Gefühle ihm gegenüber sind bezeichnet durch Haß (*A.* 253), Furcht (*A.* 297) und Grausen (*A.* 258). So wie es der Malteser ist, der es ihr unmöglich macht, Maria zu debauchieren, so ist sie es ihrerseits, die Maria verhindert, den Malteser zu lieben (*A.* 284). Sie versucht ihn zu verscheuchen, indem sie aus Maria höhnend zu ihm spricht (*A.* 297). Sie sucht ihn insbesondere abzuschrecken, indem sie ihn die Seite von Maria ahnen läßt, die Andreas zugekehrt ist (*A.* 297). Ihr wirksamstes Mittel jedoch in diesem Kampf um Maria sind ihre Briefe.

Bei der Knüpfung und der Störung der Beziehung zwischen den vier Hauptpersonen des Romans war Briefen rätselhaften Ursprungs eine besondere Rolle zugedacht. Nun wurde schon bemerkt, daß Sally eine leidenschaftliche Briefschreiberin ist, und diese Eigenschaft hat sie sichtlich auf Mariquita vererbt. Auch für Mariquita sind Briefe das Mittel, mit ihrem anderen Ich zu verkehren. Es gibt manchen Brief Sallys an B I voller Vorwürfe und Kränkungen wie der Brief Mariquitas an Maria, der *A.* 256 zitiert wird. Wie Sallys so dienen Mariquitas Briefe *zu embrouillieren und compromittieren* (*A.* 258). Dazu gehört der — vermutlich anonyme — Brief, den Mariquita an den spanischen Beichtvater schreibt (*A.* 287), und die Briefe, die Maria davon abbringen, ins Kloster zu gehen (*A.* 251). Meist dagegen dürfen wir annehmen, daß — wie im Falle der Miss B. — Mariquita ohne deren Wissen Marias Hand mißbraucht hat. Unverkennbar ist dies der Fall, als Andreas einmal einen Brief von Maria bekommt, *der leidenschaftlich, ja beinahe zynisch ist.* Als er zu ihr eilt, findet er sie verstört. *Man hat mich von dem Brief unterrichtet . . .*, sagt sie erst, und dann muß sie sich zu einem halben Geständnis entschließen: *Meine Hand ist verhext, sie handelt gegen meinen Willen* (*A.* 250f.). Derselbe oder ein ähnlicher ist wohl auch der *einladende* Brief, den Andreas einmal erhält (*A.* 259).

Gleichzeitig mit diesem erhält Sacramozo einen *insultierenden* Brief[33], in dem er lesen muß, *man sei seiner müde und werde sich um einen anderen Freund umtun* (*A.* 259). Die Briefe, die Sacramozo erhält, sind offenbar die wichtigsten und jedenfalls die verwirrendsten[34]. In dem erzählten Teil des Romans zaubert

[33] Ist diese Gleichzeitigkeit die *Coinzidenz*, über die Sacramozo *A.* 244 erstaunt?

[34] In der Stelle *A.* 253 *Die Cocotte schreibt Andreas die Briefe* ist das Wort *Andreas* vom Herausgeber für ein *ihm* der Handschrift eingesetzt. Nach dem Zusammenhang ist eher an Sacramozo zu denken.

der geheimnisvolle Zorzi unter dem Kaffeehaustisch einen Brief hervor, den er soeben vom Boden aufgehoben zu haben vorgibt und als dessen vermutlichen Eigentümer er Sacramozo nennt, der gerade den Nachbartisch verlassen hat. Andreas beeilt sich, den Fund dem Malteser zuzustellen, der ihn zunächst auch annimmt, bald darauf jedoch zurückkehrt, um ihn als nicht ihm gehörig zurückzugeben, ihn aber dann resignierend einsteckt, als Andreas die Annahme verweigert (*A.* 213ff. und 293f.). Das schwankende Verhalten des Maltesers erklärt sich aus seiner Angabe: *Der gefaltete Brief hatte außen eine andere Schrift als innen; ich glaubte*[35] *er gehörte mir.* Der Brief zeigte also außen eine ihm bekannte Hand, die ihn veranlaßte, ihn anzunehmen, innen eine unbekannte, die ihn veranlaßte, ihn abzulehnen. Die erste Schrift kann nur die Marias sein, mit der Sacramozo in täglichem Briefaustausch steht, die innere Handschrift ist vermutlich die Mariquitas[36]. Hat demnach Mariquita einen von ihr geschriebenen Brief durch Maria adressieren lassen und dann Zorzi veranlaßt, diesen dem Malteser in die Hände zu spielen?

Noch weniger wissen wir über den Inhalt dieses Briefs. Ist er der eben erwähnte *insultierende*? Ist er derjenige, der auf Sacramozo den *A.* 294f. geschilderten niederschmetternden Eindruck macht? Oder ist dieser oder der *insultierende* Brief jener zweite, *ähnliche*, der dem Malteser *ins Haus geworfen* wurde (*A.* 244)? An der letztgenannten Stelle berichtet Sacramozo, daß Maria sich über die Briefsache *in großer Aufregung* befinde. Vielleicht gehört dazu die unveröffentlichte Notiz: *Gandegg, 19. IX. Die Dame mit dem Hündchen. Die Gräfin ist aufgeregt, weil ihr ein gewisser nie abgeschickter Brief (oder der den Adressaten nie erreichte) abhanden gekommen ist . . . auf unerklärliche Weise*[37]. Hat sie diesen Brief in einer Verfassung aus der Hand gegeben, wie sie in einer anderen ungedruckten Aufzeichnung beschrieben ist: *während er* [d. i. Andreas] *packt, kommt Sacramozo ganz verstört aus dem Haus, das aussieht wie an einer Mordstätte. M I war wie irre, wollte nichts von ihm wissen, drückte ihm einen furchtbaren Brief in die Hand*[38]?

Die Zusammenhänge sind, soweit das Material zugänglich ist, für uns nicht mehr überschaubar, klar ist nur, daß alle diese Briefe von Mariquita diktiert sind, und daß ihr Zweck ist, Maria von Sacramozo zu trennen und sie mit Andreas zu verbinden, wobei sie gewollt oder ungewollt doch zugleich auch die Bekanntschaft zwischen Andreas und Sacramozo herstellt. Denn schon bei der ersten Briefsache diente Andreas als das ahnungslose Werkzeug von Mariquitas Intrige, wodurch er das Interesse des Maltesers erweckt, das diesen veranlaßt, die Begegnung zu erneuern (*A.* 244). Der Brief, den Andreas dem Malteser zuzustellen Gelegenheit erhält, muß zu denen gehören, die gemeint sind, wenn

[35] So ist zu lesen statt *glaube.*

[36] Nach Dr. Prince hatten die verschiedenen Gestalten von Miss B. die gleiche Handschrift. Im Roman sind die Handschriften von Mariquita und Maria verschieden. Sacramozo wird auf *die Doppelheit der Schrift von Maria* aufmerksam (*A.* 262).

[37] *Andreas*-Nachlaß, Faszikel 1913, Blatt 69.

[38] Ebenda, Faszikel 4, Blatt 34.

Mariquita sagt, daß sie schon vor ihrer *Befreiung* Briefe zu schreiben verstanden habe (*A.* 283)[39]. Denn es sind noch nicht viele Stunden verflossen, seit Andreas in Venedig ankam, und noch weniger seit der rätselhaften Begegnung mit Maria und seit Mariquitas Geburt.

Wenn Andreas in Venedig eintrifft, wird er nicht durch Vorzeichen als ein Erlöser angekündigt wie Ödipus bei seiner Ankunft in Theben (*Ödipus und die Sphinx*) oder Bacchus in Naxos (*Ariadne*) oder Elis in Falun (*Das Bergwerk von Falun*), aber er kommt in eine ähnliche Situation und mit einer ähnlichen Mission. Sein Erscheinen bringt eine schwelende Krise zum Ausbruch. Was sich in Boston im Sprechzimmer des Arztes ereignet hatte, begibt sich hier in der venezianischen Kirche. Beim Anblick des jungen Fremden reißt sich Mariquita los aus ihrer unterbewußten Haft und tritt zum erstenmal ins Leben. An dem Tag der Begegnung mit Andreas war sie *zum ersten Mal ganz heraußen*, so erzählt sie ihm in dunklen Worten (*A.* 242, 282f.), und zwar sei er der erste gewesen, den sie nach ihrer *Befreiung* gesehen habe (*A.* 283): *Ich war gerade angekommen von einem recht häßlichen Aufenthalt; Ihr Gesicht war das erste, wie hätte es mir nicht gefallen sollen . . .*[40]. *Ahnen Sie denn, was es heißt, gefangen liegen?* (*A.* 242). Dem verwirrten Andreas fällt bei diesen geheimnisvollen Worten nichts Besseres ein als die Bleidächer, aber es ist kein Zweifel, wovon Mariquita spricht: ihre Befreiung aus dem Kerker von Marias Unterbewußtsein. Diese Befreiung Mariquitas ist der Sinn des rätselhaften Vorgangs, dessen Zeugen wir am Anfang gewesen sind. Es war Maria gewesen, die die Kirche betreten hatte, es war die neu geborene Mariquita, die sie triumphierend verließ. Nur insofern stellt Mariquitas halbes Geständnis den Sachverhalt auf den Kopf, als sie ihre *Vernarrtheit* in Andreas damit erklärt, daß er der erste war, dem sie begegnet ist (*A.* 242, 282f.). In Wirklichkeit kann es nicht anders sein, als daß umgekehrt der Eindruck, den er auf Maria/Mariquita machte (Marias Stutzen bei seinem Anblick!), es ist, dem sie ihre Befreiung verdankt, indem er die Spaltung bewirkte. Es ist Marias durch Andreas geweckte Begehren, das sich in diesem Augenblick als Mariquita emanzipiert und ein selbständiges Leben beginnt.

Hofmannsthals Erzählung setzt mit der Ankunft des Andreas in Venedig ein und somit an dem Tag, an dem die Spaltung manifest wird. Ähnlich beginnt der Bericht des Dr. Prince erst kurz vor dem offenen Ausbruch der Krise. In beiden Fällen aber liegt der Beginn der Erkrankung weiter rückwärts in der Vergangenheit. Es wurde schon bemerkt, daß Prince für die Entstehung der Krankheit seiner Patientin ein befremdend geringes Interesse zeigt. Hofmannsthal seinerseits hat es nicht in erster Linie mit der Genese seines Falls zu tun, aber er hat offensichtlich das Bedürfnis empfunden, zu erklären, was der Arzt

[39] Diese Stelle folgt im Manuskript unmittelbar auf die Darstellung der verstörenden Wirkung des Briefs auf Sacramozo (nach *verbrennen*, Zeile 22).

[40] Die hier ausgelassene Stelle: *ich hätte mich von oben herabschwingen mögen, sicher fliegen zu können*, bezieht sich natürlich auf die Erscheinung Mariquitas im Laubdach des Höfchens.

im Dunkeln ließ, und aus den mageren Andeutungen seines Berichtes einen sinnvollen Zusammenhang zu flechten.

Die Elemente einer Analyse sind bei Prince gegeben (S. 214ff.), ohne daß dieser ihre Bedeutung erkannt zu haben oder ihnen nachgegangen zu sein scheint. Seine Miss B. erhielt, was wir den „traumatischen Schock" nennen würden, als eines Abends im ersten Stockwerk eines Krankenhauses, in dem sie als Pflegerin arbeitete, plötzlich in der dunklen Fensterscheibe, das Gesicht eines Mannes auftauchte, der als *W. J.* eingeführt wird und in ihrem Gefühlsleben eine nicht weiter enthüllte Rolle gespielt zu haben scheint. Die unerwartete und unheimliche Erscheinung erzeugte einen Schreck, der offenbar fixiert wurde, durch einen Vorfall, der sich anschließend an der Tür des Hauses abspielte und über den sich die Diskretion des Berichterstatters näherer Mitteilungen enthält. Es wird nur festgestellt, daß mit diesem Erlebnis die seelische Erkrankung einsetzte, die der Spaltung vorausging.

Wenn Hofmannsthal nun seinerseits die *Geschichte Marias* entwirft (*A.* 285f., auch 252), bedient er sich der vorgefundenen Elemente: auch Maria pflegte einen Kranken, wenn auch nicht als professionelle Pflegerin. Die Szene ist vielmehr ein Wirtshaus und der Patient ihr eigener Mann, der auf der Reise erkrankt ist, und den sie nicht liebt, wie sie soll. In der Fassung *Erlebnis* wird dies damit begründet, daß er *böse* und *grausam* war, und daß sie ihm mit dreizehn Jahren vermählt worden ist (*A.* 252), in der Fassung *Dame* damit, daß sie vorher von einem anderen *nach maßloser Liebe verlassen* worden ist (*A.* 285)[41]. Hier erscheint nun der verschwundene Geliebte, als sie ihren Gatten pflegt, ebenfalls plötzlich am Fenster und ruft damit den Schock hervor, mit dem ihr Seelenleiden beginnt (*A.* 285)[42], erklärlich aus dem Konflikt zwischen Pflicht und Wunsch. Dieser Konflikt erhält aber nun bei Hofmannsthal noch eine Verschärfung: Maria hat sich ein einziges Mal zu einer Begegnung mit dem Geliebten überreden lassen, schon nach wenigen Schritten ist sie, bereuend, umgekehrt und hat den verlassenen Gatten tot vorgefunden, den erloschenen Blick wie im Vorwurf auf sie gerichtet[43]. In dem namenlosen Grauen, das dieser Anblick in ihr hervorruft, verrät sich der unbewußte Wunsch, den sie sich nie wird eingestehen können, den sie aber mit dem Rest ihres Lebens wird büßen wollen, so als ob sie wirklich bewirkt hätte, was sie wünschte.

In der — hier nicht völlig klaren — Fassung *Erlebnis* sah der Zusammenhang offenbar noch anders aus. Hier liegt eine *religiöse Krise* zugrunde. Marias Schuldbewußtsein ist verursacht durch ein frevelhaftes Gebet, in dem sie *Christus als Helfer für ihre Liebesabenteuer herabgefleht* hat (*A.* 252). Von dieser Zeit stammt ihr

[41] Hierher gehört wohl eine unveröffentlichte Notiz: *Die Dame mit dem Hündchen. Ein Brief der Dame an den Entschwundenen. Von B II irgendwie herumgeschleppt* (Faszikel 1913, Blatt 70). Vgl. dazu wiederum die Briefe, die Mariquita an sich bringt (Anhang Nr. 9).

[42] Darauf verweist wohl die *Nacht des choc's* in Anhang Nr. 9.

[43] Ganz ähnlich erlebt Miranda im *Weißen Fächer* das Sterben ihres Mannes als einen Vorwurf und ihr Weiterleben als eine Untreue, die sie durch Erstarrung und Buße zu sühnen sucht.

Ekel vor dem Liebesakt. Diese Fassung, obwohl die ältere, scheint der Quelle ferner zu stehen, insofern hier der Geliebte nicht erwähnt wird, dafür ein leichtsinniges Leben Marias vorausgesetzt wird, also das, was sich später erst als Mariquita emanzipieren soll, schon vorweggenommen ist[44].

In beiden Fällen ist das Schuldgefühl, das auch am Grunde von Miss B.s Trauma vermutet werden kann, aufgedeckt und motiviert. Maria wird wie B I das Ich ihrer schuldhaften Wünsche aus ihren Augen verbannen, zunächst in den Kerker ihres Unbewußten, und gleichzeitig mit ihrem bewußten Ich Buße tun für das, was jenes gesündigt hat. Diese Buße ist ihre Krankheit.

Was konnte Hofmannsthal bewegen, die Krankengeschichte der Miss B. zu einem Roman zu verwerten? Es ist nicht das erste Mal in diesem Jahrzehnt, daß er sich mit psychologischer oder psychiatrischer Literatur beschäftigt. In der Psychologie hatte er eine Zeitlang den Schlüssel zu den griechischen Mythen gesucht und sich dabei (neben Nietzsche und Rohde) durch Breuers und Freuds *Studien über Hysterie* anregen lassen[45]. Das gleiche Buch, sowie Théodoule Ribots *Maladies de la personnalité*, hatte er für die Bearbeitung von *Das Leben ein Traum* studiert[46]. Damals hatte ihn wohl auch das Pathologische als solches angezogen. Aber selbst hier täte man Unrecht, das ethische und metaphysische Anliegen zu verkennen. Elektra stellt nur mit grellerer Stimme die Frage, die Hofmannsthal seit seinem ersten Stück, dem *Gestern*, zu stellen nicht aufgehört hatte, die Frage nach den Grenzen und der Einheit der Person. Im Falle des *Andreas*-Romans besteht kein Anzeichen dafür, daß Hofmannsthal beabsichtigt hätte, die sensationellen Aspekte des Stoffes auszubeuten. Der Krankheitsfall bedeutete ihm nur eine symbolische Steigerung einer allgemeinen Verfassung.

Es gibt einen Satz bei Prince, der den Schlüssel zu unserer Frage enthält. An einem gewissen Punkt seiner ärztlichen Bemühungen, nachdem sich eine Persönlichkeit nach der anderen aus dem Verband *Miss B.* emanzipiert hatte, sieht er sich genötigt, sich die Frage vorzulegen: *Which was the Real Miss Beauchamp?* (S. 185). Dies war in der Tat die Grundfrage, die sein Vorgehen leiten mußte. Sie beschäftigte ihn aber auch unabhängig von der Therapie seines Falles als eine psychologische, ja philosophische Frage, und dann lautete sie: *Which of the various possible selves, which may be formed out of the mass of consciousness belonging to a given individual, is the real self? Or is there such a thing as a real self at all? And if so, how can it be found?* (S. 232). Es ist die Suche nach dem Ich, das dem Buch von Prince nicht nur seine romanhafte Spannung, sondern auch ein philosophisches Interesse verleiht.

[44] Oder wäre *A.* 252 *ihr* — statt *ihre* — *Liebesabenteuer* zu lesen und damit doch die gleiche Liebesbeziehung und nur diese vorauszusetzen?

[45] *Briefe 1900—1909*, S. 384, bzw. 142. Der erstgenannte Brief (Nr. 110) ist mindestens ein Jahr früher (1903) einzureihen, d.h. vor die Entstehung der *Elektra*.

[46] Ebenda S. 155.

Which was the Real Miss Beauchamp? — diese Frage hatte für Hofmannsthal einen vertrauten Klang. *Wer aber war er, und wer war er nicht?* hatte er dem Schauspieler nachgefragt, der die Gestalten wie die Gewänder tauschte[47]. *Ich weiß auf einmal nicht mehr, wer ich bin*[48], lallt Klytämnestra und schließt Worte daran, die an eine Empfindung Marias anklingen[49]: *das ist das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib ins Chaos sinken.* Und wie Prince von den verschiedenen möglichen Ichs gesprochen hatte, die aus der Bewußtseinsmasse eines Individuums sich formen lassen, so fragt schon Andrea im *Gestern* des sechzehnjährigen Dichters: *Was lehrte uns, den Namen Seele geben dem Beieinandersein von tausend Leben?*[50] — *denn in jedem von uns leben mehr Wesen, als wir uns eingestehen wollen,* fügt die Shakespeare-Rede hinzu[51]. Der Dichter des *Kleinen Welttheaters* spricht von dem *ungeheuren Gemenge, das er selbst im Innern trägt,* als dem Gegenstück zu dem gleichen Gemenge des äußeren Daseins, und noch dreißig Jahre später erwähnt er das *ungeheure Gemenge, das durch eine Maske des Ich zur Person wird*[52].

Die Frage, was das Ich ist, ist stets auch die Frage, was nicht Ich ist. Die Frage nach der Mitte ist unlösbar von der Frage nach der Grenze. *Was ist das: Ich?* fragt Sigismund und fährt fort: *Wo hat's ein End?*[53] Wo, wie bei Sigismund, *die Grenze verwirrt ist zwischen innen und außen*[54], ist da nicht überhaupt alles Ich? Oder vielmehr nichts Ich? Die Fraglichwerdung der Grenze hat zwei mögliche Aspekte: entweder strömt das Äußere, ohne Widerstand zu finden, herein und überschwemmt das Bewußtsein: *Wir besitzen unser Selbst nicht; von außen weht es uns an . . . Wir sind nur ein Taubenschlag*[55]. Oder das Ich läßt sich aus seinem Hause locken durch den Wunsch oder den Zwang, sich irgendeinem kleinsten oder fernsten Ding zu vermählen[56]. So spaltet sich die Frage nach der Identität des Ich in eine doppelte: wo ist die Mitte? und: wo ist die Grenze? Die eine ist mehr die Frage Marias, die andere mehr die des Andreas.

Man hat in Hofmannsthals *Andreas* einen Entwicklungsroman gesehen — mit Recht, insofern dies das Thema des Entwicklungsromans ist: ein junger Mensch, mit der Welt sowohl wie mit sich selbst zerfallen, kommt zu sich selbst, indem er mit der Welt übereinkommt. Wenn der junge Andreas Ferschengelder von

[47] *Gedichte und lyrische Dramen*, S. 42.

[48] *Dramen* II, S. 30. (Vgl. dazu übrigens Helena im *Faust*, Vers 8875: *Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht.*)

[49] Maria fühlt *eine mit Grauen gemischte Wollust* beim *Versinken* in *die Andere* (*A.* 300), die anderswo als *das Chaotische* in Maria bezeichnet wird (*A.* 254).

[50] *Gedichte und lyrische Dramen*, S. 223.

[51] *Prosa* II, S. 154.

[52] *Die Ägyptische Helena* (Aufsatz), Insel-Almanach 1929, S. 106.

[53] *Gesammelte Werke* 1934, Bd. III, 1, S. 85.

[54] Ebenda S. 21.

[55] *Prosa* II, S. 97.

[56] Die Dialektik dieser Allverwobenheit bei Hofmannsthal ist häufig entwickelt worden. Vgl. z.B. Walter Brecht, Grundlinien im Werke H. v. H.s, Euphorion, Ergänzungsheft 16, 1923, S. 271; Franz Koch, H.s Lebens- und Weltgefühl, Hochstift-Jahrbuch 1930, besonders S. 260ff.

Wien nach Venedig aufbricht, dann ist er einer der vielen jungen Menschen in Hofmannsthals Werk, die, an der Schwelle des Lebens stehend (in dem gefährlichen und zweideutigen Zwischenzustand zwischen Präexistenz und Existenz, in der Sprache des *Ad me ipsum* zu reden), sich der Wirklichkeit bald so nahe, bald so fern fühlen, daß es ihnen schwer fällt, zwischen Ich und Welt die rechte Grenze und damit die rechte Brücke zu finden, die allein fähig macht, zu leben, zu handeln und zu lieben.

Falls er sich darüber im unklaren befunden haben sollte, wird ihm dies auf dem ersten Aufenthalt seiner Reise schmerzlich zu Bewußtsein gebracht. Sein erstes Treffen mit der Wirklichkeit endet in einer Niederlage. Andreas versagt doppelt gegenüber den beiden Elementen, aus denen alles Leben gemischt ist: gegenüber dem Gemeinen — in Gestalt des Bedienten Gotthilff — und gegenüber dem Reinen — in Gestalt des Mädchens Romana. Daß er dem Erlebnis Romana nicht gewachsen ist, liegt daran, daß sie (wie auch Gotthilff) das ist, was er nicht ist, nämlich *ganz*[57]. Sie ist eins mit sich selbst und eins mit ihrer Welt, und sie ist das eine, weil sie das andere ist. Darum kann sie ihm seinen Mangel schmerzlich zu Bewußtsein bringen, aber sie kann ihn nicht heilen. Denn die Erkenntnis der Krankheit ist nicht ihre Heilung und deren Analyse das Gegenteil. Wenn er darum bei Romana nicht bleiben kann, so ist doch nicht weniger gewiß, daß er zurückkommen wird, wenn er sich selbst gefunden haben wird, und daß er aus keinem anderen Grunde sie verläßt. So geht er den Weg, der schon den *Jungen Herrn* im *Kleinen Welttheater* erwartet, *den Pfad, Der anfangs von ihr weg zu vieler Prüfung führt Und wunderbar verschlungen doch zu ihr zurück*[58].

Niemand kann sich gewinnen, er sei denn bereit, sich zu verlieren, zu verlieren an die „Welt", wie sie im *Ad me ipsum* unter dem Zeichen *Tyche* beschrieben wird, *die Welt, die das Individuum von sich entfernen will, um es zu sich zu bringen*[59]. Kein Ort scheint dafür geeigneter als Venedig, die Stadt der Masken (*A.* 259), und kein Mann scheint dazu bereiter als Andreas. Und tatsächlich findet er sich, kaum angekommen, schon umfangen von dem gänzlich Unerwarteten und Undurchsichtigen, das sich ebenso rätselhaft auf ihn bezieht, wie es ihn sich entzieht, und das von ihm mehr verlangen wird als die wohlerzogene Verlegenheit, mit der allein er bisher sich der Welt zu erwehren versucht hatte.

[57] *Ganz* ist ein Lieblingswort Hofmannsthals in diesen Jahren. Vgl. auch das Addison'sche *The whole man must move at once*, das er bei Lichtenberg fand und seit dieser Zeit gerne zitiert: Tagebuch vom September 1906 (Corona VI, S. 386); Brief an Bodenhausen vom 7. VI. 1906; *Briefe des Zurückgekehrten* (1907), *Prosa* II, S. 323; und noch 1927 in der Rede vom *Schrifttum*, in: *Die Berührung der Sphären*, S. 433.

[58] *Gedichte und lyrische Dramen*, S. 382. Diese zyklische Anlage nähert den *Andreas* der Romanform der deutschen Romantik. Grete Schaeder (Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1933, S. 105) erinnert mit Recht an das Märchen von Hyazinth und Rosenblüt des Novalis. Den gleichen Weg sollte der Bergmann der *Verschleierten Frau* gehen, der gewiß nicht zufällig den Namen Hyazinth führt. Es ist auch der Weg der Frau ohne Schatten.

[59] *Ad me ipsum*, Neue Rundschau 65, 1954, S. 364.

Ihm war eins vor allem schwer, zu sich selber zu gelangen (*A.* 278)[60]. Damit ist seine Not und seine Aufgabe bezeichnet. Was es ihm schwer macht, ist einmal seine grenzenlose Bestimmbarkeit. Er ist ablenkbar wie eine Magnetnadel (*A.* 275). Er besitzt eine beunruhigende Fähigkeit, sich in jeden, der ihm begegnet, *mit Verständnis einzufühlen* (*A.* 279), in den bösen Gotthilff, in die trauernde Witwe, in den Spion Zorzi, — eine Fähigkeit, die sich zu dem Zwang steigern kann, sich an ihre Stelle zu setzen (*A.* 276f.), der ihn zu einem *geometrischen Ort fremder Geschicke* (*A.* 298) macht und damit sich selbst zu entwenden droht. Bedrückend bis zur Wehrlosigkeit kann ihn das Leiden der stummen Kreatur ergreifen (*A.* 176f., 179, 189f., 239)[61] und sich mit Gefühlen der Schuld und der Angst verbünden, die seit seiner Kindheit unversöhnt in dem Dunkel seiner Seele hausen.

Andreas empfindet diese Allempfänglichkeit nur als eine Schwäche, die ihn anekelt. Er ahnt nicht, daß sie, wie Hofmannsthal sie in seiner Rede *Der Dichter und diese Zeit* im *Andreas*-Jahr 1907 als die Verfassung des Dichters beschrieben hat, ein Segen sein kann. *Daß dieser* [d. i. Andreas] *von den Andern so beeinflußbar*, daß *der Anderen Leben . . . die fremden Geschicke . . . in ihm so rein und stark vorhanden*, das ist es gerade, was Sacramozo an Andreas anzieht (*A.* 298) und wozu er ihm Mut zu machen versucht. Als Andreas einmal von seiner Familie gesprochen hat, sagt ihm Sacramozo: *Sie haben das schön erzählt. Menschenleben ist in Ihnen gediegen enthalten und löst sich schön ab*[62] (*A.* 249). Andreas dagegen denkt gering von seinen Erlebnissen (*A.* 272, 293). Er glaubt nicht an sich (*A.* 273) und darum auch nicht an Romana (*A.* 277). Er ist jederzeit bereit, sich selbst Vorwürfe zu machen (*A.* 279), sein Versagen zu empfinden (*A.* 213f.) und zu bekennen (*A.* 280) und sich gedemütigt zu fühlen wie vor den Bildern in den Kirchen Venedigs *durch die Mannhaftigkeit*[63] *der dargestellten Figuren* (*A.* 279). Daher sein *Autoritätsglaube* (*A.* 293). Darum läßt er sich so leicht von Fremdem, ja Äußerlichem imponieren, wie er überhaupt Fremden gegenüber verlegen ist. Nur darum auch ist er dem Gemeinen so wehrlos ausgeliefert. Was ihm fehlt, um diese Gefahren in einen Segen zu verwandeln, ist allein das *Selbstgefühl, auf dem das ganze Dasein ruht wie der Berg Kaf auf einem Smaragd* (*A.* 274).

Seine grenzenlose Beirrbarkeit hat aber auch noch einen anderen Grund. Er ist in einer besonderen Weise mit sich selbst uneins. Es wird von seinen *zwei Hälften* gesprochen, *die auseinanderklaffen* (*A.* 239). Diese Hälften werden bestimmt als das Körperliche und das Geistige (*A.* 278). Er schwankt zwischen der Geringschätzung des einen und des anderen (*A.* 278) und ist darin maßlos nach der einen wie nach der anderen Richtung (*A.* 272). Er muß lernen, daß

[60] Über das Zu-sich-selbst-kommen vgl. *Ad me ipsum*, a. a. O. S. 360ff.

[61] Vgl. dazu die als Selbstzeugnis gewendete Stelle in der Rede *Der Dichter und diese Zeit* (1907), Neue Rundschau 18, 1907, S. 268f., eine Seite, die in allen späteren Abdrucken fehlt, aber nicht in Vergessenheit geraten sollte.

[62] So ist zu lesen anstelle des korrupten Texts im Druck.

[63] So ist zu lesen statt *Mannigfaltigkeit*.

Geist und Körper eines sind (*A.* 278). Und dies ist die andere Aufgabe für Andreas: wie mit der Welt, auch übereinzukommen mit sich selbst. Diese Aufgabe hat er mit Maria/Mariquita gemeinsam: *Eins zu werden mit sich selber um jeden Preis — dies die Entscheidung für Marie, die entscheidende Lehre für Andres*, heißt es in einer Notiz aus dem Sommer 1920. Sie werden sie gemeinsam zu lösen haben.

Die Vereinigung mit sich selbst wird Andreas zuteil durch die zwei Begegnungen, die in Venedig auf ihn warten: Sacramozo und Maria/Mariquita. Die merkwürdige, hohe und rührende Gestalt des Malteserritters Sacramozo darf uns hier nur insofern beschäftigen, als sein Geschick von dem der anderen nicht abzulösen ist. Er ist ein Ritter und ein Magier, ein Weltmann und ein Mystiker. Er ist im Besitz unabsehbarer Erfahrungen und geheimer Einweihungen. Auch er sucht *Vereinigung mit sich selbst, Identität, völlige Übereinstimmung von Sich-Wollen und Sich-Wissen*[64] (*A.* 300) und ist auf diesem Wege schon weit fortgeschritten, so weit, wie wir wohl verstehen dürfen, daß er das Irdische schon fast abgelegt und das Sinnliche so weit überwunden hat, daß es für ihn nicht mehr als eine Chiffre bedeutet. Er steht Maria nahe. Er hat sie gefunden und gestützt, er hat sie gefördert als ein Vertrauter, Berater und Liebender. Er zieht nun Andreas an sich und macht ihn zu seinem Schüler, seinem Sohn, einem Teil seines Selbst.

Für Andreas bedeutet der Umgang mit dem Malteser Unschätzbares. Unter dem doppelten Einfluß seines Vorbilds und seiner Unterweisung *verfeinert und sammelt sich* (*A.* 249) sein zerstreutes Wesen. Er wird durch ihn *konzentriert* (*A.* 246), fühlt sich durch ihn *getragen und gehoben* (*A.* 261), sein *Fühlen, Ahnen und Erkennen* erweitert sich (*A.* 297). Sacramozo macht ihm Mut zu sich selbst, lehrt ihn den Glauben an sich selbst, indem er ihm zeigt, wie reich er ist (*A.* 246). So verwandelt sich Andreas unter seinem Einfluß in ein neues Wesen, das sich geradezu als sein *Geschöpf* fühlt, aber ohne, daß dieser Gedanke etwas Demütigendes hätte (*A.* 261). Jenen *Selbstgenuß* der *Vereinigung mit sich selbst*, wie Sacramozo ihn erstrebt, versucht er auch Andreas zu vermitteln (*A.* 300). Was diesem aber nun hilft, hören wir, ist die Liebe (*A.* 300).

Dies kann nichts anderes bedeuten; als daß die Liebe die Ergänzung bedeutet, ohne die die Unterweisung fruchtlos bleiben würde, so fruchtlos wie die Werbung Sacramozos um Maria. Denn hier offenbart diese große Gestalt eine eigentümliche Ohnmacht: eine *Unzulänglichkeit* (*A.* 301), eine *Impotenz* (*A.* 265), die zu einem *völligen Zusammenbruch* (*A.* 291) führt, um ihm nun freilich gerade im *allseitigen Unterliegen* zu erlauben, seine Niederlage in einen Triumph zu verwandeln (*A.* 302). Er ist Maria nahegestanden, er hat ihre Freundschaft, aber nicht ihre Liebe zu gewinnen vermocht, weil es ihm nicht gelang, *den Knoten ihres Herzens zu lösen*, um in der Sprache der *Frau ohne Schatten* zu sprechen.

[64] Die textlichen Abweichungen entsprechen der Handschrift.

Er scheitert an ihrer *Hemmung* (*A.* 293, 301), die er spürt, ohne sie erklären zu können, und die natürlich nichts anderes ist als die Mariquita in Maria, die sich gegen ihn sträubt. Zwar ahnt er das *Andere* in ihr (*A.* 302), ja es zieht ihn geradezu an, *daß das Andere in ihr für sie*[65] *so stark sei* (*A.* 298), womit sie *zugleich unwillkürlich in ihm*[66] *das Wissen jener anderen Seite der Welt* nährt (*A.* 297). Aber wenn diese Aufgabe *über seine Kräfte* geht (*A.* 291), dann ist der geheime Grund dafür gewiß, daß er dieses *Andere* nicht zu erkennen und damit nicht zu versöhnen versteht, als welches vielmehr Andreas zugekehrt bleibt (*A.* 297). Ohne Mariquitas Beistand aber bleibt Sacramozos Werbung ohnmächtig, und es ist nur ein anderer Ausdruck für dies, wenn Hofmannsthal mit Novalis sagt, er habe zu Maria *Religion nicht Liebe* (*A.* 251). Gerade seine Vollkommenheit, so dürfen wir es wohl verstehen, ist der Grund seines Versagens. Er ist schon zu erlöst, um noch erlösen zu können. Diese Aufgabe bleibt Andreas vorbehalten, dessen Erscheinen sein Scheitern besiegelt.

Dafür ist ihm die Weisheit und die Kraft geschenkt, zu entsagen und vor dem Berufeneren nicht nur zurückzutreten sondern ihm sogar seine eigene Stelle einzuräumen (wie die Marschallin im *Rosenkavalier* und anders als Kreon in *Ödipus und die Sphinx* in ähnlicher Situation). Überzeugt, *sein Scheindasein (als Sacramozo) hindere die letzte Entfaltung von Andreas zum kühnen Liebenden, von Maria . . . zur seligen Geliebten* (*A.* 301 f.), vertauscht er das Leben mit einem höheren Dasein, in dem er der durch Andreas verwandelten Maria wiederzubegegnen erwartet (*A.* 266, 299). Vorher aber rückt er Andreas an seinen Platz (*A.* 298), indem er ihn mit Maria zusammenbringt (*A.* 263, 299) und die letzte Vereinigung der beiden vorbereitet (*A.* 266, 296, 302). Die Stunde ihrer Vermählung ist zugleich die seines freiwilligen Todes[67]. So trennt sich Sacramozos Weg von dem des Paares Andreas und Maria-Mariquita. Er schlägt den einsamen Pfad der *Introversion*[68] ein, während die Liebenden den *allomatischen*[68] Weg der gegenseitigen Verwandlung gehen[69].

Wenn dem Andreas glückt, woran der Malteser scheitert, dann muß er diese Fähigkeit der verwandelnden und erlösenden Liebe vor ihm voraus haben. Es ist nichts anderes, wenn man sagt: was er vor Sacramozo voraus hat, ist die Liebe zu Mariquita und die Liebe Mariquitas. Wie sich das äußere Verhältnis des Andreas zu dem Doppelwesen entwickeln sollte, darüber gewährt uns das veröffentlichte Notizenmaterial nur schwache Anhaltspunkte. In der Fassung

[65] *sie* statt *ihn* nach der Handschrift.

[66] *in ihm* aus der Handschrift ergänzt.

[67] In der Handschrift ist der letzte Absatz von *A.* 302 nachträglich eingeklammert und durch die Notiz ersetzt: *Es bleibt ungewiß, ob er sich selbst tötet oder verreist.*

[68] Zu diesen Begriffen vgl. *Ad me ipsum*, a.a.O. S. 360, bzw. 362.

[69] Kurt Singer (Die Spur einer Dichterbegegnung: George und Hofmannsthal, Castrum Peregrini IV, Amsterdam 1951) sieht in dem Verhältnis Andreas — Sacramozo eine Spiegelung des Verhältnisses Hofmannsthal — George, hält sich aber für genötigt, zu diesem Zwecke aus der Gestalt des S. alle Züge des Unfruchtbaren zu tilgen und statt dessen in seltsamer Verfälschung Andreas als einen Scheiternden hinzustellen.

Erlebnis begegnet ihm Mariquita anscheinend zuerst als Maske in einer Schaubude (*A.* 242f.). Zu Maria wird er nach manchen Andeutungen in der gleichen Fassung durch einen von Mariquita diktierten Brief eingeladen (*A.* 244f., 259). Anderswo ist es Sacramozo selbst, der ihn bei seiner Freundin einführt (*A.* 263). Die eine Version braucht die andere nicht auszuschließen. Jedenfalls beginnt damit die seltsame und heikle Liebschaft des Andreas mit den zwei Frauen — oder soll man sagen: die zwei Liebschaften mit einer Frau, nämlich: eine geistige mit dem geistigen und eine sinnliche mit dem sinnlichen Wesen? Über ihren Sinn vermögen wir mehr zu vermuten als über ihren äußeren Ablauf. Das Verhältnis zu Maria ist ein platonisches. Mariquita gegenüber trägt sich Andreas einmal ernstlich mit dem Gedanken, sie zu seiner Frau zu machen (*A.* 281, 283). Ob sie seine Geliebte wird, darüber ist die Auskunft widersprechend. In der *Erlebnis*-Fassung ist dies vorausgesetzt (*A.* 253), in der späteren Fassung (*Dame*) verweigert sie sich ihm. (Wird darum nun die Liebschaft mit der Schneidersfrau —*A.* 278f.— eingeführt?) Das Schwanken erklärt sich wohl aus einer wirklich kaum überwindlichen Schwierigkeit. Einerseits verlangte die Polarisation der Charaktere als Gegensatz zu der himmlischen eine irdische Liebe. Andererseits war der Gedanke einer körperlichen Intimität zwischen Andreas und Mariquita schwer erträglich angesichts der physischen Identität von Mariquita und Maria, aber auch weil die völlige Vereinigung nicht vorweggenommen werden konnte, ohne die Vermählung zwischen Andreas und Maria/Mariquita, auf die alles zusteuert, ihrer Einzigkeit, ihrer Festlichkeit und ihrer Erlösungskraft zu berauben.

Was immer es sei, was geschehen sollte, was gemeint ist, läßt sich, wie wir glauben, erkennen. Zwar ist Andreas' Liebe zu Maria eine solche, von der die Sinne ausgeschlossen sind, aber darum bleibt ihm Maria nicht fern. Auch er spürt nicht nur, sondern er liebt auch in Maria die *Andere* und nicht anders in Mariquita (*A.* 280, 281), und dies in einem Maße, daß er darüber das Einzige des geliebten Wesens zu verlieren befürchtet (*A.* 281). Darf man nicht noch weitergehen und sagen: er vermag jede von ihnen nur darum und nur sofern zu lieben, als er in ihr zugleich die Andere ahnt und liebt? Nur dieser Umstand ist es, der die beiden zu Trichtern macht, *durch die hinaus er ins Bodenlose fällt* (*A.* 282). So kann es einmal von Maria heißen, als er ihre Hemmung bemerkt: *in diesem Augenblick ahnt Andreas, daß es ein für ihn unauflösliches Geheimnis hier gibt*[70], *er diese Frau nie kennen wird und fühlt, daß ihn hier die Unendlichkeit mit einem schärferen Pfeil*[71] *getroffen als je ein bestimmter Schmerz* (*A.* 250).

Aber in der einen die andere nicht nur zu ahnen sondern auch zu wecken, besitzt er die Kraft. *Indem er sehr dringend wird* [bei Maria] *ermöglicht er die Erscheinung von Mariquita* (*A.* 260). Umgekehrt heißt es einmal, daß er Mariquita in ihrem Leben (ihrem Sonderdasein) gefährdet, indem er in Mariquita die

[70] Die Worte von *es* bis *gibt* sind aus der Handschrift ergänzt.

[71] Baudelaires *pointe acérée de l'infini* — ein Lieblingswort Hofmannsthals.

Seele zu wecken versucht (*A.* 257). So berührt und stärkt er in jeder die andere, indem seine Liebe ungeahnt die innere Grenze überschreitet, die das Dasein der einen von dem der anderen trennt und die sie beide zu überschreiten fürchten.

Denn an der Oberfläche herrscht zwischen Maria und Mariquita nichts als Feindschaft. Mariquita verfolgt Maria mit abgründigem Haß (*A.* 255), dem Haß der Verdammten gegen Gott (*A.* 257). Was sie gegen ihre Rivalin so aufbringt, sind (wie bei Sally) gerade ihre Vorzüge, womit sie im Widerspruch zu ihrer zur Schau getragenen Verachtung nur ihre Unterlegenheit eingesteht. Dabei beschäftigt sie sich unaufhörlich mit Maria (*A.* 255). Diese ist überhaupt das *einzige Erlebenswerte* für sie (*A.* 300). In dieser Faszination durch ihren Widerpart aber verbirgt sich — wie bei Sally — die unverwirklichte Möglichkeit eines ganz anderen Gefühls, von nichts anderem als von Liebe: Mariquita *liebt und haßt* Maria (*A.* 300). So sind auch die Anstrengungen, die sie macht, Maria zu debauchieren, zwar scheinbar von nichts als Haß diktiert, aber, indem sie die Kluft verringern, dienen sie unbewußt der Wiedervereinigung.

Maria ihrerseits weiß viel weniger von ihrer dunklen Schwester, aber *dunkel ahnt sie das Chaotische in sich, das was sie mit Mariquita gemeinsam hat* (*A.* 254). Sie hat davor gewiß — wie B I — eine panische Angst, aber dies ist nicht alles. *Jeder Anstoß, der von Mariquita ausgeht, ist für Maria durchtränkt von der Atmosphäre der in Geheimniszustand erhobenen Selbstheit* (*A.* 300), mehr noch, das Versinken in die *Andere* empfindet sie als eine *mit Grauen gemischte Wollust*, und dies ist ihr *das Leben des Lebens*, ja *jede Süßigkeit, jedes Vorgefühl der Vereinigung mit Gott* droht *sie in diesen Zustand hinüberzuführen* (*A.* 300). So mischt sich beim Gefühl der *Anderen* bei Maria Lust in das Grauen, so wie bei Mariquita Liebe in den Haß. Die Therapie wird die Aufgabe haben, das Grauen ganz in Lust und den Haß ganz in Liebe zu verwandeln.

Dazu ist es nötig, die Persönlichkeitsfragmente wieder zu einem Ganzen zu verschmelzen. Das ist auch das Konzept, nach dem Dr. Prince verfuhr, indem er ihre wechselseitige Antipathie durch Zureden und Hypnose bekämpfte. Die einzige, die beim Wiederaufbau der Persönlichkeit von B I ausgeschieden wurde, war Sally. Sie erschien dem Arzt nicht wertvoll genug, um ein Fortleben zu verdienen. Dabei war er sich bewußt, daß es sich um kaum Geringeres als vorbedachten Mord handelte. Die Geschichte von Sallys letzten Tagen ist von einer grotesken Melancholie. Der Arzt bringt es nicht über das Herz, Sally die Wahrheit zu sagen, aber ihr trauriges Gesicht verrät ihm, daß sie ihr Schicksal kennt. Schließlich gelingt es ihm, sie davon zu überzeugen, daß sie der Wiederherstellung von Miss B. im Wege ist, und sie zu bewegen, daß sie in ihren Tod einwilligt. Sie verschwindet und wird nicht wieder gesehen. Diese Opferbereitschaft lebt fort in Mariquita. Bei einem Versuch des Andreas in ihr *die Seele zu wecken* (*A.* 257), *schließt sie ihn einmal in die Arme und erklärt sich, Tränen im Auge, bereit, sich dem Glück, das er mit einer anderen finden könnte, aufzuopfern* (*A.* 258). Diese Bereitschaft zur Aufopferung ihres Sonderdaseins zugunsten

Marias — denn diese und keine andere ist die *andere* — zeigt auch sie auf dem Wege zur Integration.

Das Problem für Mariquita wie für Maria ist, daß jede nur ein Halbes ist und wieder ein Ganzes werden muß. Dies kann nicht geschehen dadurch, daß jedes Halbe sich als das Ganze deklariert und das andere Halbe verleugnet oder unterdrückt. Denn *alles Übel und Böse*[72] *ist isoliert und isolierend, es ist das Prinzip der Trennung* (*A.* 281), notiert sich der Dichter aus Novalis. Der Weg zur Heilung ist der, daß die Trennung aufgehoben wird, indem jedes Halbe das andere erkennt und anerkennt und sich mit ihm versöhnt. Dies aber geschieht durch die Liebe. Die Verwandlung und Wiedergeburt durch die Liebe ist einer der stärksten Gedanken Hofmannsthals seit dieser Zeit. Er ist das Thema der Komödien *Cristinas Heimreise*[73] und *Silvia im 'Stern'* wie des Mysteriums *Ariadne*[74], der Oper und des Märchens *Die Frau ohne Schatten* und des Entwurfs der *Danae*[75] und noch

[72] *und Böse* nach dem Manuskript ergänzt.

[73] Was Cristina verwandelt und zur Ehe reif macht, sind keinerlei „Possen und Ränke" — wie Ewald Grether annimmt (a.a.O. S. 184) — auch nicht ein „Sichselbstsehen im andern", durch das „das Persönlichste . . . herausgereizt werden" würde (ebenda), es ist nichts Ausgefalleneres als die Liebe. Indes, wie genau mag jemand gelesen haben, dem die sechs Seiten, die er über die Komödie schreibt, nicht die Mühe wert sind, ihren Namen schreiben zu lernen? Nun so genau, wie er sich sonst um Tatsachen bekümmert. Dazu ein Beispiel: G. wünscht zu zeigen, „daß der Dichter von diesem Werk einen Anschein weggelenkt hatte, den man ihm hätte anlegen können" (nämlich, daß der Kapitän gegenüber Florindo ein sittliches Übergewicht behält), und fährt fort: „In der ersten Fassung des Stückes waren nämlich vier Aufzüge geplant, der letzte mit der Hochzeit des Kapitäns. Das hätte eine Überbetonung dieser Figur bedeutet, . . . die leichtsinnige Gestalt Florindos wäre . . . zu sehr in den Hintergrund getreten. So kam das Stück im Jahre 1910 als Dreiakter heraus, und über ein Jahrzehnt später, 1921, war es sogar noch einmal überarbeitet worden und hieß nun *Komödie in zwei Szenen, Florindo*" (a.a.O. S. 185). Dazu ist festzustellen: 1. in dem ersten (vieraktigen) Plan kam der Kapitän gar nicht vor, sondern hier wurde eine viel gewichtlosere Gestalt (Carlo) der Cristina als Bräutigam zugeführt. 2. Die Ausführung gelang erst, als in dem Kapitän der Gegenspieler zu dem leichten Florindo gefunden war (erste Ausgabe von 1910). 3. Die G. vorschwebende Verkürzung um einen Akt erfolgte aus dramaturgischen Gründen in einer zweiten Ausgabe des gleichen Jahres. 4. Die von G. zuletzt genannte Veröffentlichung erfolgte 1923, nicht 1921. 5. Ihr Titel lautet *Florindo*, der Zusatz *Komödie in zwei Szenen* kommt in ihr nicht vor. 6. In dieser Fassung tritt allerdings der Kapitän nicht auf, aber nicht weil es sich dabei um die jüngste Stufe des Planes handelte, sondern weil hier vielmehr zwei schon 1909 und 1910 veröffentlichte Szenengruppen aus der ersten Arbeitsphase wiederabgedruckt sind, in der noch Carlo Florindos Gegenspieler war. Die Entwicklung des Textes ist also die entgegengesetzte von der durch G. unterstellten.

Als Probe der von G. vertretenen neuen „Sinndeutung des literarhistorischen Amtes, die" — wenn es gestattet ist, ein letztes Mal das Original in seiner Pracht zu zitieren — „im Gegensatz zum Gewährenlassen einer leerlaufenden registrierenden wissenschaftlichen Betriebsamkeit zum Zweck einer bloßen Orientierung über literarische Fakten" (a.a.O. S. 209) Hofmannsthals Abenteurergestalt zum Vorbild wählt, mag man dies freilich gelten lassen, wie man auch in G.s Charakteristik seines Vorbilds („wesenhaft unverbindlich", „Dilettant") sich den Analogien nicht verschließen wird. Es ist daher andererseits zu verstehen, daß es ihm ungelegen ist, wenn Hofmannsthal seine Abenteurer als zwar blendende, aber auch windige und im Grunde fadenscheinige Gesellen entlarvt.

[74] Besonders in der *Ariadne* aber auch sonst wird die verwandelnde Kraft der Liebe als ein *Zauber* bezeichnet (vgl. *Gesammelte Werke* 1924, I, S. 346 und 350). In diesem Sinne ist wohl das Motto aus dem *Orlando Furioso* zu verstehen, das dem *Andreas* vorangeht: *Es hat in unsrer Mitte Zauberer und Zauberinnen, aber niemand weiß sie — sie* zeigt die Handschrift statt dem *es* des Drucks —, das in den Entwürfen zum *Lucidor* dem Wladimir in den Mund gelegt ist und in der *Danae* wiederholt wird. (Vgl. *Danae*, hg. v. Willi Schuh. S. 7 und 45.)

[75] Ebenda S. 7.

des *Schwierigen*. Wie Bacchus Ariadne aus der Erstarrung erlöst, ein Liebender und ein Gott in einem, so kommt Andreas zu Maria/Mariquita als ein Liebender, aber, um sie für die Vereinigung mit Gott zu heilen.

Jede neue Bekanntschaft zerlegt uns und setzt uns neu zusammen. Ist sie von der größten Bedeutung, so machen wir eine Regeneration durch[76]. Hofmannsthal hat diesen Gedanken in vielen Abwandlungen wiederholt[77], der genau den Sinn der Begegnung zwischen Andreas und der entzweiten Maria bezeichnet. Daß er ihre Spaltung auslöst und ihre beiden Gestalten liebt, wirkt zunächst polarisierend auf ihn selbst zurück. Die beiden Hälften des geliebten Wesens üben auf ihn entgegengesetzte Wirkungen aus (*A.* 255, 266). Er ist bei jeder von beiden ein anderer. Wie die Geliebte gespalten ist in eine Seele, die ihrem Körper, und einen Körper, der seiner Seele entfremdet ist, bewirkt sie den gleichen Riß in Andreas. Das Übel scheint verschlimmert, aber eben dadurch wird es geheilt.

Hofmannsthal hat selbst — offenbar nachträglich erst — bemerkt, daß der Untertitel des Romans eine mehrfache Auslegung zuläßt[78]. Um Vereinigung geht es nicht nur zwischen Andreas und Romana. Die Voraussetzung dafür ist vielmehr die Vereinigung des Andreas mit sich selbst, und diese wiederum wird nur bewirkt durch seine Vereinigung mit der sich wiedervereinigenden Maria. Dieses Wunder vollzieht die Liebe. Während es ihm gelingt, *durch Liebe und Aufmerksamkeit*[79] *zu integrieren, was disintegriert ist*[80], so lernt er auch, hinter dem Geist den Körper und hinter dem Körper den Geist und *das eine als Träger des anderen fühlen* (*A.* 278), denn dies und nichts anderes heißt *liebesfähig werden* (*A.* 278). *Wenn Liebe einen Zweck hat, so müßte es der sein, daß in ihrer Glut der beständig in innerste Teile auseinanderfallende Mensch zu einer Einheit zusammengeschmolzen wird*, bemerkt Hofmannsthal einmal[81]. Eine Stunde hebt alle Trennung auf: *Die sich in jener einen Nacht Andres gibt, Geliebte, Schwester, Mutter, Heilige — ist die Ganze, weder Maria noch Mariquita. mehr als beide* . . . (Anhang Nr. 5). Andreas seinerseits wird „ganz". Seine zwei Liebschaften sind eins geworden, indem ihre Gegenstände verschmolzen sind, und wie die Kluft zwischen diesen schwindet, vereinigen sich die feindlichen Hälften seines Wesens[82]. Heilend heilt er sich selbst[83].

[76] *Buch der Freunde*, Leipzig 1929, S. 30.

[77] *Jede neue Bekanntschaft bewirkt Auseinanderfallen und neue Integration* (ebenda S. 25), *Der Sinn der Ehe ist wechselseitige Auflösung und Palingenesie* (ebenda), *Freunde: Auflösung und Neugeburt durch solche Beziehungen* (*Ad me ipsum*, a.a.O. S. 375).

[78] *Die Vereinigten — auch auf die Subjekte selber bezogen: Andres — Marie — der Malteser, für jeden geht es um das Eins-werden mit sich selber* (ungedruckte Notiz).

[79] Dazu: *Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander gegenseitig* (*Buch der Freunde*, S. 26).

[80] Ungedruckte Notiz von 1925, Blatt 71.

[81] *Buch der Freunde*, S. 58f. Vgl. dazu auch: *Die ganze Seele ist nie beisammen, außer in der Entzückung.* (Ebenda S. 36 und *Danae*, a.a.O., Fragment Nr. 42.)

[82] *Am Schluß . . . ist ihm, als ob zwei Hälften seines Wesens,* die *auseinandergerissen waren, wieder in eins zusammengingen.* (*A.* 269, *Am Schluß* aus der Handschrift ergänzt.)

[83] Vgl. *Ad me ipsum: mit dem Sich-verwandeln das Verwandeln eines Andern*, a.a.O. S. 365.

Mit der gegenseitigen Verwandlung haben Andreas und Maria ihre Aufgabe aneinander erfüllt und damit trennen sich ihre Wege. Die „ganze" Maria ist nun frei für die Vereinigung mit Gott (so darf man wohl den Schluß der Notiz Anhang Nr. 4 verstehen), der „ganze" Andreas ist reif für die Vereinigung mit Romana. Seine Lehrjahre sind beendet.

Nichts ist schwieriger, als sich das Existierende als nicht existierend vorzustellen[84], und es ist wohl dies, worin Dichtung sich von Nicht-Dichtung unterscheidet, daß sie in einer Art da ist, als ob sie schon immer dagewesen wäre. So bildet auch für uns das ausgearbeitete Fragment des Romans und seine Mitte, die Begegnung mit Romana, unwillkürlich das Kernstück des Romans, um das sich das venezianische Abenteuer nur als eine rahmende Arabeske legt, und es kostet uns eine gewisse Anstrengung, einzugestehen, daß das Verhältnis das umgekehrte hatte sein sollen, daß die Romana-Geschichte den Rahmen bilden, das venezianische Erlebnis aber den ganzen Vordergrund hatte einnehmen sollen. Es ist dabei nach dem vorliegenden Material noch nicht einmal ausgemacht, daß Romana im ersten Entwurf (*Reisetagebuch*) überhaupt schon vorgesehen war. Jedenfalls wird sie nicht genannt, obwohl schon hier die Erinnerung des Andreas bis in die Kindheit zurückreichen sollte. Freilich enthält die Niederschrift gewiß nicht alles, was sich der Phantasie schon gezeigt hatte. Immerhin tritt Maria/Mariquita hier schon auf, wenn auch ihre Doppelfigur nicht ganz klar von der Gestalt der späteren Nina zu trennen ist[85]. Da sie ihr Modell in der Krankengeschichte hat, die Hofmannsthal wenige Monate vor der Entstehung des ersten Entwurfs kennen lernte, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß die Begegnung mit dem entzweiten Wesen überhaupt erst den Konzeptionskeim bildete.

Der *Andreas* ist nun nicht das einzige Zeugnis dieser Art. Hofmannsthal kannte zwar vermutlich schon lange Stevensons *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, wo das Thema der gespaltenen Persönlichkeit und des doppelten Lebens seine klassische Behandlung gefunden hatte. Aber es fragt sich, ob es nicht mehr als ein Zufall ist, daß im März 1907, also bald nach jener ersten Bekanntschaft mit dem Buch von Prince, Hofmannsthal in sein Tagebuch sich zu dem Stoff des *Dominic Heintl*[86] notiert: *Hier das Motiv 'Dr. Jekyll und Mr. Hyde' verwebt*[87]. Die Entwürfe zu diesem Wiener *Jedermann* bestätigen, daß hier sowohl Heintl als seine Tochter von Spaltungserscheinungen heimgesucht werden sollten. (Noch zehn Jahre später erscheint übrigens in dem Aperçu eines unbenannten Stoffes eine *dissoziierte Person*[88].)

[84] Neue Rundschau, Amsterdam 1949, Heft 15, S. 391.

[85] In der *verschleierten (maskierten) Dame* im Theater (*A.* 238) ist die spätere Mariquita zu erkennen (vgl. *A.* 242f.). Der auf der Piazzetta empfangene Brief (*A.* 238) verweist schon auf die spätere Briefintrige.

[86] Der Heintl-Stoff schon erwähnt im Brief an Richard Strauß vom 27. IV. 1906, R.S. und H.v.H., Briefwechsel, erweiterte Neuauflage 1954, S. 19f.

[87] Corona VI, S. 64.

[88] Tagebuch 1917(?), Corona IX, S. 98.

Daß es nicht das Pathologische und auch nicht das im engeren Sinne Psychologische war, was Hofmannsthal dabei interessierte, verrät ein anderer Stoff, der Hofmannsthal während der Entstehung des *Andreas* beschäftigte, und in dem die Verwandtschaft nicht zu verkennen ist, nämlich die Erzählung *Lucidor*, die Vorstufe zu dem Opernbuch *Arabella*, die im März 1910 veröffentlicht wurde und deren Anfänge auf den Oktober 1909 zurückgehen[89]. Betrachten wir den Vorgang im Lichte unserer Rekonstruktion des *Andreas*. Wladimir wirbt um Arabella, aber findet sie unnahbar. Da beginnt er eines Tages Briefe zu erhalten, die heiß und zärtlich sind, in der Handschrift und mit der Unterschrift der Angebeteten. Er sieht sich zu einem nächtlichen Stelldichein eingeladen und im völligen Besitz der Geliebten — mit der einen Einschränkung, daß er am Tag sich nichts anmerken lassen darf von dem Glück, das die Nächte ihm schenken. Die Geliebte bleibt am Tag so unnahbar, wie sie in der Nacht hingebend ist. Es gibt für ihn zwei Arabellas, eine *Arabella des Tages* und eine *Arabella der Nacht*[90], eine *des Lebens* und eine *der Briefe*[91], die er beide liebt, aber jede auf andere Weise. So ruft dieses *doppelte Wesen*[92] in ihm selbst einen geheimnisvollen Zwiespalt hervor. Durch die *Arabella der Nacht* wird in ihm selbst eine seit der Kindheit verschüttete *Nachtseite* seines Wesens geweckt[93]. Somit entspricht die *Doppelnatur* der Geliebten *zufällig oder gemäß dem Schicksal ... einer ganz geheimen Spaltung auch in Wladimirs Wesen*[94].

Soweit die Ähnlichkeit. Die Erklärung ist freilich eine ganz andere, keine pathologische sondern eine komödienhafte. Die beiden Arabellen sind wirklich verschiedene Personen, und die nächtliche Geliebte Arabellas jüngere Schwester Lucile, die als Knabe ausgegeben wird und die aus Mitleid und unbewußter Liebe die Rolle Arabellas ergänzt und darum mit Arabellas Handschrift die Briefe geschrieben hat, von denen diese nichts weiß. Es handelt sich also nicht um ein Wesen, das scheinbar zu zweien wird, sondern um zwei Wesen, die scheinbar eines sind.

Den äußeren Umriß dieser Handlung entlieh Hofmannsthal Molières *Dépit amoureux*. Hier fand er das Travesti-Motiv, die verstellten Briefe und die nächtliche Hingabe. Hier fand er die scheinbare Spaltung der Geliebten. Die Verwandtschaft mit dem *Andreas*-Stoff wird dem Dichter kaum entgangen sein, und wenn die alte Komödienthematik der Täuschung und Vertauschung durch den Romanplan offensichtlich eine Vertiefung und Beseelung erfährt, so ist durchaus nicht ausgemacht, daß die Einwirkung nicht eine gegenseitige gewesen ist. Jedenfalls gelangt Hofmannsthal von so verschiedenen Ausgangspunkten zu den gleichen Resultaten.

[89] Willi Schuh in: Schweizerische Musikzeitung 84, 1944, S. 231.

[90] *Erzählungen*, S. 129. [91] Ebenda S. 127. [92] Ebenda S. 131.

[93] Diese Nachtseite erinnert an die Züge, die Andreas an sich beunruhigend findet: *eine phantasievolle Sinnlichkeit, die sich etwa auch in ein Tier hineinträumen konnte, in einen Hund, in einen Schwan ...* (ebenda S. 129). Siehe oben S. 467.

[94] *Erzählungen*, S. 129.

Es gibt auch einen Aspekt der Sache, unter dem es von untergeordneter Bedeutung ist, ob es sich um eine einzelne gespaltene Person oder zwei komplementär entgegengesetzte Gestalten handelt, da nichts uns hindert, auch diese als die Pole einer höheren Einheit zu verstehen, und der Dichter uns dazu geradezu ermächtigt: *Auch dort, wo Kontraste dargestellt sind*, heißt es im *Ad me ipsum*[95], *... wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis oder der starke Pierre und der schwache Jaffier, kam es mir immer darauf an, daß sie zusammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich eins waren.* Elektra und Chrysothemis, Pierre und Jaffier — man könnte fortfahren: die Kaiserin und die Färberin (*Frau ohne Schatten*), Florindo und der Kapitän (*Cristinas Heimreise*), Ödipus und Kreon (*Ödipus und die Sphinx*), Arabella und Lucile und — Sacramozo und Andreas. Man könnte für das letztgenannte Paar sich auf Andeutungen berufen, daß zwischen beiden eine mystische Identifikation stattfinden sollte, indem Sacramozo den Weg suchte, Andreas zu sein (*A.* 302), und in einem wiedergeborenen Sacramozo auch Andreas enthalten sein sollte (*A.* 299). Sie können als eine in sich entgegengesetzte Einheit betrachtet werden wie Maria und Mariquita, und sie bilden in der Konfiguration des Romans ein Paar, das das weibliche Paar zu einer symmetrischen Figur ergänzt.

Das Eigentliche der Poesie ist *das Magische der Zusammenstellungen* (*A.* 264) — dies ist nur eine von vielen Stellen, wo Hofmannsthal auf das Geheimnis seiner späteren Dichtung zu sprechen kommt. Nicht auf die psychologische Analyse kommt es an, sondern auf die Konfigurationen. Was Hofmannsthal im Falle des *Lucidor* in seiner Vorlage schon vorfand, das Frauenpaar als Bestandteil einer viergliedrigen amoureusen Konstellation, mußte er bei der Bearbeitung des Stoffs der Miss B. erst herstellen. Es ist die wichtigste Veränderung, die er vornahm. Wenn Hofmannsthal aus der Zahl von Gestalten, die ihm die Spaltungsfreudigkeit der Miss B. darbot, nur zwei herausgriff, geschah dies nicht nur um der Ökonomie sondern noch mehr um der Symmetrie willen. Die Wahl war keine zufällige. Sie traf zwei komplementäre Charaktere. Indem er diese nun in die konkrete Wirklichkeit versetzte und damit auch den äußeren Abstand zwischen ihnen vergrößerte, suchte er diesen zugleich zu fixieren durch analoge Beziehungen zu einem männlichen Partnerpaar. So mochte, so mußte Andreas entstehen, der zwiegespaltene, so Sacramozo.

Er brauchte sie aber gar nicht von außen hinzuzutun. Als Figur oder Funktion waren beide in dem vorgefundenen Stoff schon enthalten. Schon Miss B. hatte einen Begleiter in jenem mysteriösen *W. J.*, der in ihrem Leben eine von ihrem Arzt unterdrückte oder unterschätzte Rolle zu spielen schien. Wie Andreas ist er es, dessen plötzliches Erscheinen die Erkrankung — wenn auch in einer früheren Phase — auslöst. Wie Andreas erfreut auch er sich der besonderen Gunst Sallys (übrigens zum großen Unbehagen von B I). Es war nur nötig, ihn ans

[95] a.a.O. S. 373.

Licht zu holen und zu einer ebenbürtigen Bedeutung zu erheben und — nicht die Person — aber die Position Andreas war geboren. Diese Herleitung wird vielleicht einleuchtender, wenn man gewahr wird, daß auch der Malteser in der Quelle ein Gegenstück hat: wie der Liebhaber, so ist auch der geistliche Berater unverkennbar präfiguriert, und zwar in keinem anderen als dem Berichterstatter und behandelnden Arzt selbst. Das Vertrauen, das B I ihm schenkt, ebenso wie die Widersetzlichkeit Sallys gegen ihn hat sichtlich die Beziehungen des Maltesers zu den beiden Frauen beeinflußt. So ließen sich aus der Quelle die vier Figuren entwickeln, deren Verkettung die venezianischen Partien des Romans durchzieht.

Durch diese Entfaltung des latenten Quartetts ist das Interesse, das in der Quelle ausschließlich durch das innere Zerwürfnis einer Persönlichkeit in Anspruch genommen war, in die äußeren Beziehungen zwischen vier Personen verlegt. Es ist eine weitgehend symmetrische Figur, die so entsteht: zwei Männer und zwei Frauen, zu Paaren zusammentretend, das eine vereint durch hohe spirituelle Bestrebungen, das andere in die irdische Welt verflochten, aber beide so miteinander verknüpft, das keines ihrer Glieder eine Bewegung machen kann, durch die nicht alle drei anderen in Mitleidenschaft gezogen würden. Dieses viergliedrige Muster ist die dichterische Konfiguration, die Hofmannsthal in den *Andreas*-Jahren überall vorschwebt.

Es wäre zwar auch ein Leichtes, aus dem Quartett der vier Hauptgestalten eine nach der anderen herauszuziehen und ihr Geschlecht rückwärts sowohl wie vorwärts durch Hofmannsthals Werk zu verfolgen, also etwa den Stammbaum des Andreas zurückzuführen über die ganze Kette von jungen Menschen, die an der Schwelle des Lebens, von seiner Lockung oder Drohung verwirrend angehaucht, zögern, straucheln, ausweichen oder sich bewähren, zurück bis zu seinem Namensvetter in dem Erstlingsdrama *Gestern* und vorwärts bis zu Sigismund, dem Helden der letzten Tragödie. Nicht schwerer wäre es, in Sacramozo das Hofmannsthalsche Geschlecht der Besitzenden oder Wissenden zu erkennen, einen Bruder des Alexander, der Semiramis, aber auch jenen Einschlag irdischer Ohnmacht oder menschlichen Ungenügens, mit dem das Wissen oder das Besitzen bezahlt werden muß, wie er sich an Claudio, an dem Kaufmannssohn (*Märchen der 672. Nacht*), an dem Gatten der Sobeide, an Kreon, an dem Kaiser der *Frau ohne Schatten* so unselig hervorkehrt. Aber damit schon ist sein Wesen eines, das sich erst in Beziehungen offenbart. Als ein Versagender steht er Maria gegenüber wie der Sobeide ihr Gatte, wie der Jokaste Laios, wie der Kaiserin der Kaiser. Als ein Entsagender verhält er sich zu dem Paar Andreas – Maria wie die Marschallin zu dem Paar Octavian – Sophie oder der sich überwindende Kreon gegenüber Ödipus und Jokaste. Andreas seinerseits bewährt sich als der Erlösende gegenüber einer Erstarrten ähnlich wie Fortunio gegenüber Miranda, Ödipus gegenüber Jokaste, Bacchus gegenüber Ariadne.

Am ausgedehntesten ist die Verwandtschaft der Mariquita. Als die Wandelbare, die nur dem Augenblick angehört, ist sie vom Schlage der „Abenteurer[96]. Aber wie Hofmannsthal nur selten die Flatterhaften darstellt, ohne ihnen die Treuen gegenüberzustellen, so hat er — wie dem Zentauren den Schmied, dem Weidenstamm die Vittoria, dem Florindo den Kapitän, der Zerbinetta die Ariadne — der Mariquita die Maria zur Gesellschaft gegeben. Aber Maria ist ihrerseits denen verwandt, die in ihrer Treue wie in einem Krampf erstarrt sind, der Miranda, der Vittoria, der Ariadne. Und wenn sie in der Glut einer neuen Liebe schmilzt, hätte dies nicht der Erlösung Mirandas, Jokastes, Ariadnes gleichen sollen? Keiner steht sie näher als der Ariadne in der *Höhle der Schmerzen* mit ihrer *Vornehmheit* und ihrem Gram, ihrem Grauen vor der Liebe und ihrem Warten auf den Tod, der die Vereinigung mit dem Gott ist. Und wenn nun wie der Maria die Mariquita dort der Ariadne die Zerbinetta zugesellt ist, — die leichtfertige Zerbinetta mit ihren unehrenhaften Zumutungen, die die völlige Umkehrung und damit die polare Ergänzung ihres Wesens ist, — und wie der Maria-Liebe die Mariquita-Liebe so dem Mysterium Ariadne-Bacchus die Promiskuität zwischen Zerbinetta und ihren vier Begleitern, dann bildet sich auch hier die gleiche Figur aus vier Gliedern, die sich in antithetischem Parallelismus ordnen.

Die *Ariadne* entstand in der Pause, die wir zwischen dem ersten Entwurf und der Wiederaufnahme des *Andreas* annehmen dürfen. Gleichzeitig (1911) wurde die *Frau ohne Schatten* konzipiert. In den Jahren der energischen Förderung des *Andreas* entsteht die Oper (1913/14), die Vorläuferin des Märchens, in dem die nämliche Gruppierung die klassische Form gefunden hat: zwei Frauen, die Geistertochter, rein und körperlos, und die Färbersfrau, gemein und seelenlos, und ihnen gegenüber zwei Männer, der Kaiser und der Färber, zwei Liebende, zu geistig der eine, zu triebhaft der andere, und diese Vier zusammentretend zu zwei Paaren, einem hohen und einem niedrigen, — beide unfruchtbar. Die Analogien bestehen zwischen den einzelnen Gliedern, zwischen der Kaiserin und Maria, dem Kaiser und Sacramozo, aber sie bestehen noch mehr zwischen den Verhältnissen und in der kontrapunktischen Verflechtung, in der jedes jedem entgegengesetzt und jedes auf jedes bezogen ist.

Hofmannsthal hat früh begonnen, solche Konstellationen aufzusuchen. Seine bisherigen Werke waren auf dreigliedrigen Grundrissen aufgebaut gewesen: eine Frau zwischen zwei Männern (*Gestern*, *Idylle*, *Die Frau im Fenster*, *Die Hochzeit der Sobeide*, *Der Abenteurer und die Sängerin* und noch *Cristinas Heimreise*) oder: ein Mann zwischen zwei Frauen (*Der Kaiser und die Hexe*, *Das Bergwerk von Falun*) oder: ein Mann zwischen der Frau und dem Freund, aber zugleich auch die Frau zwischen dem Mann und dem Vater (*Das gerettete Venedig*). (Solche verdoppelten Dreiermuster zeigen auch die *Elektra* und *Ödipus und die Sphinx*.) Diese Dreier-Konfigurationen sind immer so angelegt, daß der eine zwischen

[96] Siehe oben S. 456 f.

den zweien steht, die ihrerseits unvereinbare Gegensätze darstellen, so daß es für den einen nur eine Wahl gibt, die zugleich eine Ausschließung bedeutet. Daher müssen diese Stücke, wenn nicht tragisch, so doch mit einer Trennung enden.

Mit dem *Andreas* beginnt die neue Figur Hofmannsthal zu beschäftigen. Insofern Maria/Mariquita in Wirklichkeit nur eine ist, ist ihre Situation zwar die alte der Frau zwischen zwei Männern. Durch ihre Entzweiung jedoch ist die neue Konstellation ermöglicht: die Vierer-Figur, die sich nun in den Jahren um 1910 überall durchsetzt: im *Lucidor*, im *Rosenkavalier*, in der *Ariadne*, in der *Frau ohne Schatten*, und später noch wiedererscheint: etwas mehr verwischt im *Schwierigen*, aber in einfacher Klarheit wiederum in der *Arabella*. Es gibt in der Folgezeit Dramen Hofmannsthals, die überhaupt kein geometrisches Muster aufweisen (wie das *Große Welttheater* und der *Turm*), zu der alten dreigliedrigen Konfiguration ist er jedoch außer in dem leichter bestückten *Unbestechlichen* nicht wieder zurückgekehrt.

Mit dieser Konfiguration ist vieles gewonnen, worüber hier kaum Andeutungen erlaubt sind, ein dramaturgisches Gerüst z.B., und es ist kein Zufall, daß Hofmannsthal in diesen nämlichen Jahren durch eifriges Studium die beiden Formen des barocken Theaters sich anzueignen bemüht ist, die aus diesem Gerüst errichtet sind: die Oper und die Komödie. Es fällt aber auch auf, daß allen diesen Gestaltungen, im Gegensatz zu ihren dreigliedrigen Vorgängern, niemals ein tragischer Ausgang gegeben wird, indem sie nämlich auf Vereinigung und nicht auf Trennung hinauslaufen, und es ließe sich nun zeigen, daß das eine und das andere nicht zufällig zusammentrifft. *Das Magische der Zusammenstellungen*, um das sich Hofmannsthal mit zunehmender Entschiedenheit bemüht, dient gewiß auch dazu, das, was in den Personen vorgeht, sichtbar zu machen als etwas, was zwischen Personen vorgeht, und damit die Psychologie in Dramaturgie zu verwandeln. Aber das bliebe bloße Choreographik, wenn nicht umgekehrt das, was zwischen den Personen vorgeht, zurückwirkte auf das, was in ihnen vorgeht, wenn also die Begegnungen nicht auch Verwandlungen bewirkten. Die Figur des magischen Quadrats, wie sie sich im *Andreas* zum ersten Male ausbildet, ist die technische Gestalt jenes sittlichen Vorgangs der gegenseitigen Verwandlung, den Hofmannsthal in der Geheimsprache des *Ad me ipsum* als die *allomatische Lösung* bezeichnete, und der am Schluß der *Frau ohne Schatten*, in der er seine reinste Verwirklichung gefunden hat, gepriesen wird als *das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen*.

Anhang.

Notizen zu Hofmannsthals *Andreas*.

Auf einem gefalteten Blatt, eingelegt in Hofmannsthals Exemplar von Morton Prince, *The Dissociation of a Personality*, New York 1906:

Erste Seite

Dissociation

[1] *Sally betrinkt sich für B I* [bezieht sich auf Prince S. 429]
nimmt Calomel [Prince S. 426]
macht B I Tausendfüßler und Spinnen sehen (B I weiß, es sind Halluzinationen, fürchtet sich aber davor) [*Spinnen* = Prince S. 161; *Tausendfüßler* = ebenda S. 429, von B IV als Halluzinationen erkannt.]

Zweite Seite

[2] *mit dem Beichtvater*
ihre Bitte zu Gott sie ganz zu sich zu lassen — ihre Zögerungen weil sie fühlt nicht ganz zu sein. Der spanische Pater verbietet ihr nun den Verkehr mit Sagredo u Andreas. Jetzt spielt Mariquita einen der stärksten Streiche und [?] *sie brouilliert sich mit dem Spanier. Der Vorarlberger Franziskaner im Gegenteil sucht Fühlung mit Andras* [!] *u Sagredo* [nachträglich:] *Er sucht das wahre Selbst, als welches am reinsten Gott erkennt und ihm zu dienen geeignet ist: die gesunde Seele*

---

[3] *Die Atmosphäre der Gräfin bei der ersten Begegnung: eine hohe Discretion ein hohes Zutrauen — ein Adel der Seele ohne Namen — ein Opfertod, ein Martyrtum in der Luft schwebend wie Sphärenmusik, wie jene Frau die ihren Mann unter Diocletian monatelang in der Höhle pflegte.*

Dritte Seite

[4] *Eine Szene wo Mariquita, indem sie mit Andres über Maria streitet, plötzlich sich in Maria hineindenkt, traurig wird und sich für einen Moment in Maria verwandelt.*

---

[5] *Die sich in jener Nacht Andres gibt, Geliebte, Schwester, Mutter, Heilige — ist die Ganze, weder Maria noch Mariquita, mehr als beide — schon Gott gehörend, ohne Sünde sündigend — schon jenseits.*

---

[6] *Wenn Mariquita B III ist, Maria B I so gibt es ein Wesen B II, gleichsam die Seele Marias, fest, klar —*
Andres kennt diese als Maria in ihrer besten Verfassung. Sie sprechen von ihr als der „Maria jenes zweiten Nachmittags".

Vierte Seite

[7] *Maria fürchtet sich, wenn sie selbst gewisse Namen ausspricht*

---

[8] *Mariquita behauptet durch Hineindenken alles von Maria zu wissen.*

[9] *Maria will gewisse Briefe Gegenstände ins Meer werfen, die an jene Nacht erinnern* [nachträglich: *die des choc's*]*: so bringt Mariquita diese Gegenstände in ihre Gewalt.*

[10] *Maria hat (während sie an Andres einen Brief schreibt) eine Vision wo sie sich (Mariquita) mit Andres in einer Sturmnacht* [= *A.* 239, 259, 284f.] *zusammensieht (fischend nach den verlorenen Schmuck-Gegenständen) und sie sich küssen.*
Sie erwacht durch Angstgefühle.

Handschriftliche Einträge in dem gleichen Buch:

[11] Auf S. 344: *Tabelle für Gr.*[äfin] *Sie würde nie eine Frage stellen. (C.*[ocotte] *fragt bezaubernd)*

[12] *Der Gräfin ihre Armen nur k.*[eine] *Kinder* [Vgl. *A.* 281.]

---

[13] *not inflict her affairs on others* [Prince S. 11: *her* ⟨i.e.BIs⟩ *unwillingness to inflict, as she calls it, her personal affairs on others.*]

---

[14] *Retraiten*

Auf dem letzten Blatt des Buchs:

[15] *William James The varieties of religious experience*

Handschriftliche Eintragung in Hofmannsthals Exemplar von: William James, *The varieties of religious experience*:

[16] *Roman. Seelenverfassung Andreas' (Haus der Witwe)* [*A.* 293]
Trust in our own dreams and faith in the Providence of God, all have their sources in the onrush of our sanguine impulses and in that sense of the exceedingness of the possible over the real.

Eintragungen in Hofmannsthals Exemplar von: Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, 1914:

[17] *Andreas in gewissen Momenten des Zusammenseins mit M 2 sich selber gleich oder über sich selber hinaus.*

[18] *Der Malteser hofft nicht mehr von M 1 Kinder zu haben, Andreas könnte ihm „ein Sohn ohne Mutter" werden.* [= *A.* 299]

[19] *Das Plastische entsteht nicht durch Schauen sondern durch völliges Sichhineinversetzen*[97].

[20] *M 2 erste Begegnung (das Emporklimmen) von der M 1 aus gesehen, wie war es da.*

[21] *Die beständige Erhöhung der Materie Romana (= der Wirklichkeit) durch alles, was sich begibt, er kann Romana erst besitzen, wenn er sie glaubt.* [Bis auf das Eingeklammerte in *A.* 277.]

[22] *Mythisch = woran du, als Lebender, leiblichen Anteil hast. Im Mythischen ist jedes Ding durch seinen Doppelsinn.*

[97] Vgl. *Buch der Freunde*, S. 93: *Das Plastische entsteht nicht durch Schauen, sondern durch Identifikation.* Zu dem Thema des „Plastischen" und des „Visuellen" siehe *A.* 299 und Walter Naumann, Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal, Monatshefte für deutschen Unterricht XXXVII, 1945, S. 159ff. Der dort an Hand von Hofmannsthals Terminologie herausgearbeitete Gegensatz des „Visuellen" und des „Plastischen" entspricht dem Unterschied von Sacramozo und Andreas.

Besprechungen.

Hellmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung — Entwicklung — Bedeutung. Münster/Köln 1954, Böhlau-Verlag. IX, 372 S., 40 Abb. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte. H. 3.)

„Nichts ist schlimmer als ins Leere zu sprechen. Aber hier ist keiner der zuhört. Nur noch die eigene Stimme hört man, und auch sie verliert ihren Ton," schreibt der Verf. (S. 72f.) in einem noch zu erwähnenden Zusammenhang. Für die endgültige germanistische Einordnung dieses neuen Totentanzbuches kann der Satz leider prophetisch gewesen sein. Schmerzlicher ist der Gedanke an den Eindruck, den das Buch in der gelehrten Welt außerhalb der Germanistik machen kann. Schon das Vorwort schlägt einen Verkünderton an, der Mißtrauen erweckt — und noch in den „Erkenntnissen und Ergebnissen" des letzten Kapitels ungedämpft weiter klingt. Nicht um abgewogene Zusammenfassung der Forschungsergebnisse auf diesem schwierigen, der Kunst- wie der Literaturgeschichte gemeinsamen Gebiet — mit etwa hier und da einem neuen Fund, einem neuen Gesichtspunkt, der zu sorgfältiger Neuzeichnung einer Entwicklungslinie nötigte — handelt es sich, sondern: die bisherigen Erkenntnisse sollen einem neuen Bilde weichen.

Man wird dem Verf. in seiner ersten Bestimmung recht geben, daß die Geschichte des „eigentlichen" Totentanzes da beginnt, wo Wort und Bild zusammentreffen — ohne daß man aber dann gleich mit ihm von einer „untrennbaren Einheit" spricht. Bisher glaubte man aber, daß diese Entwicklung — das Einmünden nämlich in einem namhaften Werk von Traditionen aus der Bußliteratur und der Ständesatire einerseits und der Todesikonographie andererseits — sich zuerst 1424 in dem berühmten Pariser Wandgemälde (Friedhof des Franziskanerklosters SS Innocents) vollzogen habe. Anders Rosenfeld. Für ihn vollzieht sie sich zuerst in Deutschland, und zwar in der bescheidenen Form eines „Bilderbogens". Das wäre, wenn richtig, eine epochemachende Erkenntnis. Von dem Bilderbogen als Gattung erfahren wir hier, daß er — trotz anderweitiger Bemühungen des Verfassers — eine zu wenig beachtete literarische Schicht vertritt, die „aus dem spätmittelalterlichen Streben nach heilbringender Schau und Versinnlichung des subjektiven Erlebens erwuchs und weiteste Kreise erfaßte" (Vorwort). Mit Hilfe des „Bilderbogens" glaubt der Verf. nunmehr zwischen den einzelnen Totentänzen, die man bisher mehr oder weniger isoliert nebeneinander gestellt, oder durch schematisch konstruierte Stammbäume aufeinander bezogen hatte, die Bindeglieder herstellen zu können (S. 303). Etwa in der Form — um ein wichtiges Beispiel zu nehmen —, daß einem von der Pest erretteten Franzosen „als kleines Dankopfer an Gott" die Bearbeitung eines solchen Bilderbogens von seinem Beichtvater empfohlen wurde (S. 125). Die hohen Worte („heilbringende Schau" usw.), die Rosenfeld seiner Kennzeichnung des Bilderbogens widmet, nehmen sich sonderbar genug neben dem frommen Geschichtlein vom Beichtvater aus — vor allem wenn das zustandegekommene kleine Dankopfer nichts geringeres ist als der französische Text, den man bisher als wichtigsten Ausgangspunkt der europäischen Totentanztradition angesehen hat, nämlich der Text von 1424 (*Danse macabre*). Das wäre also die erste These: der Totentanz ist deutschen Ursprungs; der Bilderbogen bringt die deutsche Tradition nach Frankreich. Ein zweites Anliegen bestimmt weitgehend die Auslegung der einzelnen Denkmäler. Die eben angedeutete opinio communis (vom französischen Ursprung) geht aus Forschungen hervor, die literar- und kunsthistorische Methoden anwenden und „ästhetische" Maßstäbe anlegen. Das war anscheinend verkehrt. Diese opinio soll aber jetzt eine neue Methode zurechtrücken: der Verf. sucht, „den Totentanz als komplexes Gebilde [d.h. Wort mit Bild] aus der mittelalterlichen Welt selbst zu begreifen" (Vorwort). Diesem Bestreben dienen die ersten sieben Kapitel des Buches: „Der Tod in der christlichen Kunst", „Die mittelalterliche Bußliteratur", „Die Idee des Totentanzes" (Der Totentanz in den einzelnen Ländern IV—VII), „Der Totentanz an der Schwelle der Renaissance". Neben Darstellung

des textlichen und bildlichen Bestandes bietet der Verf. immer eine innere Interpretation, die, je weiter wir uns von dem mittelalterlichen asketisch-christlichen Ausgangspunkt entfernen, für Dichter, Maler und etwaige moderne Bewunderer ungünstiger ausfällt. Diese Gedankenrichtung kulminiert in einer ganz neuen Holbeininterpretation. Gegen die bisherige Auffassung, daß Holbeins Bilder eine „endgültige klassische Formulierung" darstellen, sieht der Verf., wie bei Holbein der „Totentanzgedanke" zu Grabe getragen und „umgefälscht" wird (S. 283). Hier hat der Tod „keinerlei metaphysische Wirklichkeit mehr" (S. 289). Und um den Berner Totentanz (c. 1515—20) zu charakterisieren, schreibt er von dem „Menschen der Renaissance . . . der hier die Axt an die Wurzel legt" (S. 275). Die These vom deutschen Ursprung und das konfessionelle Anliegen kommen einander zum Teil in die Quere. Mit diesen Feststellungen sind wir aber, wie oben angedeutet, mit der Besprechung leider nicht fertig.

Wäre es wahr, daß die gesamte bisherige Totentanzforschung auf falschen Wegen gewandert sei, dann hätte es ratsam erscheinen können, den neuen Standpunkt mit einwandfreier wissenschaftlicher Methode und selbstkritischer Zurückhaltung vorzutragen. Stattdessen findet man hier die fragwürdigsten Hypothesen, durchsichtig zielbewußte Anwendung einiger philologischer Routinen und eine ermüdende Wiederholung von apodiktisch behaupteten Konstruktionen. Als Schlimmstes aber eine durch komplexbehafteten Neid inspirierte Geringschätzung alles Französischen, vor allem des überall durchleuchtenden Textes der *Danse macabre*. Es handelt sich um eine aus dem akademischen Betrieb hervorgegangene, zweckdienende Abhandlung; ehe sie dem Druck und der Öffentlichkeit übergeben wurde, hätte aber, wenn nicht der Verfasser, so doch der Herausgeber der Reihe für die Dämpfung dieser unmotivierten Gehässigkeiten Sorge tragen können. Mit Mißbehagen liest man die Worte des Dankes an ausländische (vor allem französische) Bibliotheksbehörden. Man fragt, wer mit dem Verfasser dieses Buches „das beglückende Gefühl" teilen wird, „daß Suchen nach Wahrheit ein übervölkisches Band bilde" (Vorwort). Das mußte gesagt werden.

Lassen wir nun Rosenfelds Hypothese von dem deutschen Ursprung des Totentanzes in einer ihrer Formulierungen der philologischen Besprechung vorangehen. — S. 61f.: „die Mehrzahl der französischen Totentanzdarstellungen sind genau wie in England nur Reflexe der Totentanzidee, keine vollständigen Totentanzdarstellungen, und von den drei bekannten großen Totentanzwandbildern ist das eine ohne Textbeigabe geblieben. Für Frankreich war der Totentanz eine kurze Mode, und vor allem hat es in Frankreich nur einen einzigen Totentanztext gegeben: das Bedürfnis zu neuer Textgestaltung bestand hier nicht. In Deutschland aber hat man immer und immer wieder das Thema neu bearbeitet und neugestaltet, und die Totentanzdarstellungen sind seit dem 14. Jhdt. bis in unsere Tage nicht abgerissen. Das zeigt, wie tief der Totentanzgedanke im deutschen Fühlen verankert ist . . ., daß der Totentanz irgendwie im deutschen Wesen fest verwurzelt ist." Daß eine beharrliche Tradition über die Frage des Ursprungs Schlüsse gestatte, ist wohl kaum ernst zu nehmen. Man merke aber auch hier die Absicht! Weshalb in dem Falle Frankreich die eigentümliche Bestimmung „bekannte, große Wandbilder"? Die kurze Mode hat auf alle Fälle den Verf. veranlaßt, in der Bibliographie einige dreißig französische Texte und Abbildungen, die meisten aus dem 15.—16. Jh., zu verzeichnen. Dagegen verlängert er die deutsche Tradition um ein hypothetisches „seit dem 14. Jhdt.". Es heißt also, noch genauer nachzuprüfen, was hier vorgelegt wird.

In der Beurteilung von Rosenfelds Methode gehen wir vielleicht zweckmäßig von seiner Wiederholung des topos aus, es habe seinerzeit eine „im Positivistischen stecken gebliebene Philologie" gegeben (S. 127). Seine eigene antipositivistische Einstellung tut er zur Genüge kund. Zuerst im Kopieren von Büchertiteln. [Französische: l'art réligieuse (S. 7, zwei Fehler), en xv. siècle (S. 354), le danse—la danse (SS. 120, 356); englische: Svinburne, moderne (SS. 343, 347), paintry (= painting, S. 362); dänische (SS. 347, 351); auch in den Titeln, Jahrgängen, Verfasservornamen — viele Unstimmigkeiten zwischen Fußnoten und Bibliographie.] Dann aber auch im Zitieren von Textstellen: drei verschiedene Schreibungen in denselben drei Versen

SS. 49 und 180, fünf Schreibungen in acht Versen SS. 99 und 181; auf S. 212 *Kamet al met my* und *Kamet met my*; S. 191 *Och regelike creatuer* aber *O redelike creature* S. 208. Ist es heutzutage nicht mehr erforderlich, genau zu zitieren, eine gewissenhafte Auswertung der Zitate wird man noch verlangen können. S. 133 wird der Vers *Laboureur, qui en soin et peine avez vecu tout votre temps* (oder *Laboreur, soing, paine, vescu*, S. 194!) unter die Lupe genommen und mit einem Vers in dem ältesten lateinischen Totentanzgedicht verglichen, wo es heißt: (Bauer:) *Hic in sudore vixi magnoque labore.* Um eine bessere Vergleichsmöglichkeit zu schaffen, übersetzt Rosenfeld den französischen Text: „Arbeiter, der Ihr in Schweiß und Mühsal usw." Warum wird *soin* mit „Schweiß" übersetzt, und warum wird des *Genesis*-Verses nicht gedacht — der den Vergleich und die daraus gezogenen Schlüsse überflüssig gemacht hätte? Vor allem in einem Totentanzbuch müßte man mit dem Wort „Tanz" vorsichtig sein. Rosenfeld übersetzt *Mortis protervam nunc stringor adire catervam* mit „ich bin gezwungen mit dieser frechen Schar . . . zu tanzen" oder „zum Tanz werde ich gezwungen in diese freche Totenschar" (SS. 51, 57). Woher das Tanzen? Woher auch die Behauptung, daß in diesem lateinischen Gedichte sich „alle" in ähnlicher Weise wie der Kardinal darüber beklagen, „in diesen perversen Totenreigen" gezwungen zu sein? Von vierundzwanzig Standesvertretern verwenden höchstens fünf Worte, die auf einen Tanz schließen lassen (*chorea, chorisare, salire*). Man sieht, warum so bald den Thesen des Verfassers „nichts im Wege steht". Er wagt es sogar, eine jedem Proseminarmitglied bekannte Hartmannstelle zu mißbrauchen: *daz wir in dem tôde sweben, so wir aller beste wœnen leben.* Sie sind ihm „tiefsinnige Verse Hartmanns" (S. 9). Schon auf der nächsten Seite findet er denselben Gedanken „schlichter und doch beinahe gleichlautend" im mittelalterlichen Kirchenlied! Hartmann war philologischer. Wehe aber demjenigen, den Rosenfeld bei einer Ungenauigkeit ertappt! Eine Arbeit von E. Breede (1931) ist ihm „unbrauchbar . . . ein Beispiel unerhörter Oberflächlichkeit" — weil er *presul* mit „Bürgermeister" übersetzt hat (S. 50). Wenn es darauf ankommt, Texte zu vergleichen und Anklänge zu bestimmen, erlebt man merkwürdige Dinge. Liest man in zwei Texten, daß ein Graf „edel" ist, daß ein Arzt „gesund macht" oder daß der Papst eine dreifache Krone trägt, dann sind für Rosenfeld wichtige Abhängigkeitsfragen im Rosenfeldschen Sinne sofort gelöst (SS. 242, 270). Anklänge dagegen, die die bisherige Forschung bemerkt haben will, „verflüchtigen sich" bei seinem näheren Zuschauen (S. 22f.). Mit derartiger Quellenbenutzung ist keine Wissenschaft — positivistischer oder anderer Observanz — möglich.

Die Datierung von Texten ist wesentlich leichter, als man sich das vorgestellt hatte. Um den deutschen Ursprung des Totentanzes zu beweisen, braucht Rosenfeld einen Text, der älter wäre als der französische von 1424. Der sog. vierzeilige oberdeutsche, der in Handschriften und Drucken des 15. Jhs. überliefert ist (SS. 92, 308), bietet die beste Möglichkeit. Auf Grund einer Reimeigentümlichkeit (neue Diphthonge stören den Reim) setzt er eine frühere Stufe an, die er einfach durch Umschreibung des Textes in die mittelhochdeutsche Schriftsprache herstellt. Gleichzeitig postuliert er — nach der obligaten Musterung von „Kriterien" — Würzburg als Heimat (S. 90f.). Gleichzeitig gewinnt er durch Umstellung von Strophen die „ursprüngliche" Reihenfolge von Rede und Antwort in dem Dialog der Toten und der „Jüngstverstorbenen" (wie er sie nennt). Daß er „sonstige Eingriffe vermieden habe", ist verwunderlich, denn das Gedicht ist noch kaum zur Hälfte sein Eigentum. Mit der äußerst dürftigen Analyse der Sprache und des Reims (S. 89f.) läßt sich natürlich nichts dergleichen postulieren, und kümmerlich positivistisch aber keineswegs „merkwürdig" ist es, daß der frühere Herausgeber die Sprachformen des 15. Jhs. und die überlieferte Strophenfolge beibehalten hat (W. Fehse, Zs. f. dt. Ph. 40). Da aber Rosenfeld den oberdeutschen (nunmehr Würzburger) Text ins dritte Viertel des 14. Jhs. hinaufgerückt hat, „steht einer Ansetzung des lateinischen Textes [d.h. der Vorlage von Würzburg] um 1350 nichts im Wege" (S. 67). Die Handschrift stammt allerdings aus dem Jahre 1445; um ganz „fair" zu sein, läßt er deshalb nun auch die *Danse macabre* ein paar Jahrzehnte älter sein. Um auf die Bilderbogen zurückzukommen: solche Bilderbogen, die er kennt, stammen „freilich" auch erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs. „Aber warum sollten ähnliche Bogen nicht schon Mitte des

14. Jhs. verbreitet worden sein? ... Wer besitzt heute noch etwas von den Bilderbogen seiner Jugend?" (S. 70.) Diese wichtige Frage ist leider nicht wissenschaftlich formuliert: es müßte heißen „Bilderbogen des Urgroßvaters".

Wie ist es mit diesen Bilderbogen, die für Rosenfeld (nicht zum ersten Male) so wichtig erscheinen, tatsächlich bestellt? Man möchte es wissen; er hat aber eine so unglückliche Art, sie unserer Aufmerksamkeit zu empfehlen. Die Heidelberger Handschrift des lateinischen Totentanztextes verweist z.B. auf einen *codex albus*, in dem „der andere Prediger" *in opposita parte* abgebildet gewesen sein soll. Aus dem *in opposita parte* schließt Rosenfeld etwas unvermittelt auf einen Bilderbogen, denn „am anderen Ende" eines Buches könne das nicht bedeuten (S. 68). Auch die Geschichte der Bilderbogen, wie er sie hier entwirft, ist nicht geeignet, jede Skepsis zu beseitigen. Rosenfeld sieht in dieser literarischen Kleingattung eine Fortsetzung der alten Spruchbänder, die in mittelalterlichen Fresken, Malereien und Miniaturen erscheinen. Über die *tituli* (Spruchbänder) schreibt er aber Dinge, die die Kunsthistoriker kaum annehmen werden, z.B. „die Verse bilden in der Regel die Grundlage, das Programm, das der Maler ins Bildliche umzusetzen hatte" (S. 53). „[Es] sollen diese Verse die ganze Szene in inhaltsschwere Verse [sic!] zusammenfassen, so wie ein gotisches Netzgewölbe in einem Pfeiler zusammenströmt" (S. 54f.) — vgl. „im Mittelalter ist der Text das Primäre, das Bild ... Illustrierung" (S. 293). Wie kommt es dann, daß in der kirchlichen wie in der profanen Kunst die Spruchbänder zu Hunderten unbeschriftet geblieben sind? Überhaupt hat man den Eindruck, daß der Verfasser in ikonographischen Dingen etwas eigenmächtig schaltet. An mehreren Stellen bespricht er ein mittelrheinisches Totentanzbild vom Jahre 1485, das ein Totenorchester darstellt (Abb. 27). Dieses Orchester habe den Franzosen Marchant so stark beeindruckt, „daß er 1486 in seinem *Miroir salutaire* ein ähnliches vierköpfiges Tanzorchester ... einschob" (Abb. 25) — „nur mit anderen Instrumenten" (S. 152, SS. 254, 277). In dem französischen Bild stehen die Musikanten „freilich mit romanischer Eleganz und Pose da, während der Deutsche sie in wildem grotesken Tanze gab; ... der Franzose verstand und erfaßte nur das Äußerlichste dessen, was das Deutsche bot" (S. 254). Wer das geringste von ikonographischer Tradition weiß — ja wer Augen im Kopfe hat —, findet zwischen den Bildern nicht die geringste Ähnlichkeit, die über das Vierköpfige hinausginge. In Verlegenheit sucht man weiter bei Rosenfeld nach einer Wortdefinition von dem, was der Deutsche geboten haben mag. Man findet: „ein grausiges Widerspiel der ausgelassenen Tänze des rheinischen Karnevals" (S. 254), oder „rheinische Leichtigkeit und beschwingte Musikalität" (S. 277) — und darf wohl wählen? Derselbe Verfasser rügt andererseits diejenigen, „die von der handwerklichen Grundlage der Kunst sehr wenig Ahnung haben" (eine Anspielung auf die vom Verfasser besorgten Federzeichnungen unter den Abbildungen?), „die von der Arbeitsweise eines mittelalterlichen Malers nichts wissen", oder die gar „die Barbarei" begehen, in Totentanzfragen ein ästhetisches Urteil zu fällen (SS. 269, 295).

Und nun, zu dem Hauptthema zurückzukommen: die *Danse macabre* von 1424 (die er gegen die Forschung Le Fèvre zuschreibt, wohl weil Le Fèvre nicht die geeignete Person gewesen wäre, ohne Quelle auszukommen) beruht nach Rosenfeld auf dem ältesten lateinischen Totentanztext, der nach ihm deutscher Herkunft ist. Hierfür werden vor allem zwei Argumente geltend gemacht. Erstens: ohne eine Anregung aus Deutschland hätte kein Franzose im damaligen Frankreich Papst, Kaiser und Kaiserin in die Reihe der Würdenträger aufgenommen (S. 62f.). Dieser Gedanke hat die bisherige Forschung nicht aufgehalten. Zweitens: die lateinische Dichtung bietet nicht Dialoge, sondern Selbstansprachen. Die Toten antworten nicht auf die Ausrufe der Standesvertreter (hierher das in der Einleitung angeführte Zitat). Bis wir zu dem Kind kommen, das ängstlich der Mutter zuruft! „Und die Mutter antwortet, wie eine rechte Mutter antworten muß ... Hätten wir auch sonst keine Hinweise ... diese Szene allein in ihrer typischen deutschen Weichheit ... würde genügen, um die deutsche Herkunft des Totentanztextes zu erweisen." (S. 63.) Der kaltblütige französische „Bearbeiter" aber läßt diese Mutter aus! Ein zweiter (besserer) Franzose greift wieder zum lateinischen Text deutschen Ursprungs zurück — aber es gelingt

ihm anstelle der „selbstlos liebenden Mutter" nur „eine eitle Mama" (S. 64). Ähnlicherweise ist bei dem ersten Bearbeiter aus dem schreienden Kind ein „philosophierender Theologe" geworden: „dem Deutschen widersteht die rationale Art des Trostes, den das Kind der Mutter bietet". (Rosenfeld kennt also den *Armen Heinrich* doch nicht!) Die Thesen des Verfassers lassen wir nun ruhen. [Im französischen Text sind dem Chevalier Worte gegeben, die auf den Chevalier passen. In der deutschen Tradition sind sie teils dem Herzog, teils dem Grafen in den Mund gelegt. *mit frouwen hôch springen* und *wol singen* (S. 312) ist keine typische Beschäftigung eines Herzogs.]

Wir gehen nun zu Ton, Form und Stil des Buches über. Der Takt des Ausländers reicht nicht aus, um über diese Dinge zu schweigen. Es gilt auch, ergänzende Belege für bereits Gesagtes anzuführen. Wir geben zuerst eine Auswahl aus dem Wortschatz, mit dem das französische Gedicht (angeblich eine Bearbeitung) und sein Dichter charakterisiert werden: es „schematisiert", ist „ärmer im Gefühlswert und an Gehalt", aber „allgemeinverständlicher und einprägsamer" (S. 41); es hat „Chic und Eleganz", ist „eleganter" (SS. 122, 125), zeigt „französische Geistigkeit" (S. 125), „Brilliantfeuerwerk" (S. 127), „sentenziöse Zuspitzung" und verrät den „verwöhnten Pariser" in seiner „geschliffenen Form" (S. 135), „literarischen Geschicklichkeit" und „Routine" (S. 136). Ein deutscher Bearbeiter desselben französischen Textes dagegen hat ihn von allem, was ihm fremd vorkam, „gesäubert" (S. 197). Den Höhepunkt erreicht diese Denigrierung des Franzosen, wenn Rosenfeld von einem mittelrheinischen Verfasser sagt, er habe den Pariser Text „vor Augen gehabt" und vielfach wörtlich daraus ins Deutsche übertragen, die französischen Verse aber „zu allgemein gehalten, viel zu sentenzenhaft, zu elegisch und nicht tief genug, um . . . wirklich befriedigen zu können", gefunden (S. 243 f.). Der Franzose habe „Sentenzen gemünzt", der Deutsche dagegen stehe „ganz im Transzendenten . . . wenn er für seine Gedanken auch oft nicht die rechten Worte und die tiefsten Klänge findet" (S. 245); der Franzose habe „die Haltung des Deutschen nicht bestimmen können". Wurmt es denn Rosenfeld so sehr, daß mal jemand irgendwo von einer „Übersetzungsliteratur" gesprochen hat? Welches ist dann die große Gabe des Mittelrheiners an die Nachwelt? Er hat „den Tod als Sittenprediger auftreten lassen", den „[Mut gehabt,] diese Idee mit dem fanatischen Ernst des Deutschen durchzuführen" (S. 244). Wohl in demselben Geist empfiehlt der Verfasser „das dunkle Gestrüpp des [d.h. eines anderen] deutschen Grüblers" (S. 129). Solche Äußerungen entsprechen in ihrer philologischen Verläßlichkeit den Thesen des Buches selbst. (Über den mittelrheinischen Totentanz kann man gerechtere Urteile finden, die ihm weniger schaden.) Wenn man sich jetzt noch einmal das Urteil über Holbein vergegenwärtigt, kann man nicht umhin, zu vermuten, daß das eine „versehentlich spiegelverkehrt wiedergegebene Bild" (Abb. 24, dazu S. 372) vielleicht doch nicht trügt.

In einer längeren Abhandlung muß man mit Wiederholungen rechnen, nur brauchten sie nicht so weitgehend wörtliche zu sein wie hier. (In dem Register wird nicht unnötigerweise auf die Wiederholungen aufmerksam gemacht.) Man vergleiche SS. 36 und 44 (Hieronymuslegenden); S. 99 Text und Fußn. 25 mit S. 181 Text und Fußn. 2; S. 100 Fußn. 27 mit S. 185 Fußn. 10; SS. 102, 182, 299 (Christophorus); S. 102 mit S. 299 (Sanherib); SS. 152, 254, 277 (Orchester) u.a.m. Es erscheint in der Bibliographie eine Reihe von acht Titeln (S. 339 Regenbogen bis Weege) zweimal hintereinander. Stilistisch. Bei seiner eindringlichen Ansprechung des mitternächtlichen Tanzes der armen Seelen als einer Hauptwurzel der Totentanzvorstellung (SS. 48—52, 57, 59, 71) unterlaufen dem Verfasser ermüdende Wortwiederholungen: irrlichterhaft (4×); Zwang (qualvoll), zwingen, zwangvoll, die Übersetzungen nicht mitgerechnet, achtzehnmal auf fünf Seiten. Von S. 298 an wuchert „das Magische" und „das Numinose". Dann: „so geht . . . [bei den] langatmigen Reden der heiße Atem . . . verloren" (S. 220); „so fällt auf, daß die niedere Geistlichkeit . . . ausfällt" (S. 223); „Der hintergründige Abgrund . . . beginnt bei Manuel sich zu schließen und einer Zuversicht zu weichen, die mit beiden Füßen auf der wohlgegründeten Erde steht . . . Aber dieses Wissen um die Vergänglichkeit . . . hat nicht mehr die abgründige Tiefe von einst" (aus neun Druckzeilen, S. 274).

Die fünfundzwanzig Seiten Bibliographie im Kleindruck enthalten für den Totentanzforscher gewiß manche Einzelheit. Der Rahmen ist aber reichlich weit gezogen. Die Zeitschrift „Die christliche Frau" wird nicht allgemein zugänglich sein. Über den „Tod im Altertum" bietet der Verf. eine ganze Seite von Titeln — was leicht zu rechtfertigen ist; über „Christliche Todes- und Totendarstellung" eine Menge Hinweise auf Werke und Dichter, die sonst nur im Register vorkommen — auch nützlich. Man staunt aber, unter „Todesproblem in der Dichtung" das Todesproblem bei Goethe, Rilke, Hofmannsthal, Thomas Mann, Ibsen, Verdi, Svinburne (sic!) und gar „aus indogermanischem Weistum" und „im germanischen Erleben" gewissenhaft gebucht zu finden (S. 342—44). Der Vollständigkeit wegen ist auch unter verschiedenen Rubriken H. Rosenfeld, „Der mittelalterliche Totentanz" 1954 angeführt.

Daß der Rezensent in seiner Besprechung nichts Positives hat bieten können, ist an sich bedauerlich. Zum Thema „Christus als Spielmann" hätte er etwas beizutragen (s. Euphorion 47, S. 29f.). Er glaubt aber, ohne Überheblichkeit, auf eine günstigere Gelegenheit warten zu müssen.

Reading Frederick P. Pickering

Hölderlin-Bibliographie 1938—1950. Bearbeitet von Maria Kohler und Alfred Kelletat. Stuttgart 1953, Landesbibliothek. 103 S. (Veröffentlichungen des Hölderlin-Archivs. 1.)

Die Hölderlin-Forschung, die bis zum Erscheinen der vorliegenden Arbeit auf die veraltete und dilettantische Bibliographie von Friedrich Seebaß (München 1922), für die Werke und Briefe in Ausgaben und Einzeldrucken auf die bis zum Jahre 1938 reichende Übersicht im Anhang der Arbeit von Werner Bartscher[1] angewiesen war und sich im übrigen an den nur Wichtigstes und Symptomatisches verzeichnenden Forschungsberichten von Adolf von Grolman[2], Johannes Hoffmeister[3], Heinz Otto Burger[4] und Adolf Beck[5] orientieren mußte, ist jetzt um eine — im Omnitypie-Reproduktionsverfahren hergestellte, leider nur in kleiner Auflage erschienene — gewichtige Bibliographie reicher[6]. Wer sich von einer solchen Arbeit aus dem Umkreis der Werkstatt der

[1] Hölderlin und die deutsche Nation. Versuch einer Wirkungsgeschichte Hölderlins. Neue Deutsche Forschungen Bd. 309, Berlin 1942, S. 229—35.

[2] Die gegenwärtige Lage der Hölderlinliteratur. Eine Problem- und Literaturschau (1920—1925). Deutsche Vierteljahrsschrift 4, 1926, S. 564—94. Ders.: Das Hölderlinbild der Gegenwart. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1929, S. 59—98.

[3] Die Hölderlinliteratur von 1926 bis 1933. Deutsche Vierteljahrsschrift 12, 1934, S. 613—45.

[4] Die Entwicklung des Hölderlinbildes seit 1933. Deutsche Vierteljahrsschrift 18, 1940, Referatenheft, S. 101—22.

[5] In schöner Kontinuität gibt Beck seit einem Jahrzehnt Rechenschaft über den Gang der Forschung; seine methodisch wegweisenden, gerecht abwägenden, feinsinnig differenzierenden Darstellungen gehören schon jetzt zum wertvollsten Hölderlin-Schrifttum überhaupt: Das Hölderlinbild in der Forschung von 1939 bis 1944. Iduna, Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft 1. Jg., Tübingen 1944, S. 203—25; Das Hölderlinbild in der Forschung 1939—1944. Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1947, Tüb. 1948, S. 190—227; Die Hölderlin-Forschung in der Krise 1945—1947. Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1948/49, Tüb. 1949, S. 211—40; Das neueste Hölderlin-Schrifttum 1947—48. Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1950, Tüb. 1950, S. 147—75; Das Schrifttum über Hölderlin 1948—1951. Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1952, Tüb. 1952, S. 126—54.

[6] Inzwischen ist, wie bereits im Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1953, S. 143, von Wilhelm Hoffmann angekündigt, eine Bearbeitung des bibliographischen Vakuums, der Jahre 1922 bis 1937, durch die Verfasser der hier zu besprechenden Bibliographie im Gange.

„Großen Stuttgarter Ausgabe" Vorzügliches erhoffte, sieht sich in seinen hohen Erwartungen nicht getäuscht: hier wurde, um das Gesamturteil bereits vorwegzunehmen, ein bibliographisches monumentum errichtet, dem auf dem Gebiete der Personalbibliographie der neueren deutschen Literaturgeschichte nur wenig an die Seite zu stellen sein dürfte.

Die erste Abteilung der Bibliographie umfaßt die Werke Hölderlins (Erstdrucke, Gesamtausgaben, Einzelausgaben der Gedichte, des *Hyperion*, des *Empedokles*, der Briefe usw. einschließlich der Übersetzungen in fremde Sprachen), die zweite Abteilung die Literatur über Hölderlin (über 1000 Titel), die nach Jahren angeführt wird, innerhalb der Jahre dann alphabetisch geordnet ist. Dieses Einteilungsprinzip erscheint angesichts der Tatsache, daß wir es hier mit einer zeitlich begrenzten Titelliste zu tun haben, durchaus gerechtfertigt. Rezensionen, auch solche größeren Umfangs und eigengewichtigen Gehalts, werden nur unter der Nummer der besprochenen Arbeit verzeichnet, ein Verfahren, das zwar seine bibliographische Berechtigung hat, aber bei zukünftigen ähnlichen Arbeiten doch wohl modifiziert werden müßte[7]. Schließlich folgt noch ein Verzeichnis von über 300 Zeitschriften, die in dem Zeitraum, auf den sich die Bibliographie erstreckt, Hölderlin-Texte oder Aufsätze und Artikel über Hölderlin publiziert haben, sowie ein Namen- und ein Sachregister.

Man darf den beiden Bearbeitern bescheinigen, daß die von ihnen angestrebte absolute Vollständigkeit „bis hin zu den Aufsätzen in der Tagespresse", von denen nur einige völlig nichtssagende bewußt ausgeschieden worden sind, praktisch erreicht worden ist, wobei man sich zu vergegenwärtigen hat, daß die Hölderlin-Literatur allein im Gedenkjahr 1943 um annähernd 400 Publikationen vermehrt worden ist (Übersetzungen und Buchbesprechungen miteinberechnet), während Seebaß für das Jubiläumsjahr 1920 etwas mehr als 100 Titel zu verzeichnen hatte. Einige — an recht versteckter Stelle erschienene — Zeitschriftenaufsätze und Rezensionen habe ich noch ermitteln können[8]. — Systematische Lektüre und Nachprüfung der Angaben sowie zahlreiche Stichproben mit den beiden Registern ergaben ein Nonplusultra an bibliographischer Darbietungskunst, Genauigkeit und Verläßlichkeit; das gilt auch für die Wiedergabe und Transkription der vielen fremdsprachlichen Namen und Titel, die ausnahmslos mit der allergrößten Akribie bibliographiert sind.

Es fragt sich, ob es grundsätzlich richtig war, die Anführung der Rezensionen ebenfalls mit dem Jahre 1950 abbrechen zu lassen; bei den wenigen großen Rezensionsorganen, die der deutschen Literaturwissenschaft heute zur Verfügung stehen, vergeht zwangsläufig oft eine längere Zeit, bis die Besprechung eines Buches publiziert werden kann. Demzufolge vermag die Bibliographie für das Sekundärschrifttum des Jahres 1950 auch kaum Rezensionen anzuführen. Für ein Werk wie das Hölderlin-Buch Erich Przywaras (1949) können nur zwei zustimmende Besprechungen aus dem gleichen „Lager" verzeichnet werden, wohingegen z.B. die kritische Auseinandersetzung Adolf Becks[9] durch solches Verfahren unerwähnt bleiben muß. — Vielleicht wäre auch eine gewisse Erweiterung des Namenregisters dem Benutzer der Bibliographie willkommen gewesen; nämlich in der Form, daß man bei Autoren, die in der Berichtszeit mit zahl-

[7] Dergestalt wäre z.B. ein Aufsatz so grundsätzlichen Charakters, der Forschungsbericht über die Schwierigkeiten einer Hölderlin-Edition, wie er anläßlich des Erscheinens des 1. Bandes der „Großen Stuttgarter Ausgabe" Beißners und des Neudrucks der Propyläen-Ausgabe in der Deutschen Vierteljahrsschrift von Hans Pyritz veröffentlicht wurde (Bd. 21, 1943, Referatenheft, S. 88—123), wohl auch noch einmal gesondert aufzuführen gewesen.

[8] August Closs: Apollo — Dionysos [Goethe, Hölderlin, Heine]. In: Comparative Literature Studies, Cardiff 1944, S. 19ff. — Christopher Isherwood: German Literature in England. In: New Republic, Washington 1939, S. 254—55. (Nicht erwähnt von P. M. Mitchell in dem Aufsatz „Hölderlin in England und Amerika", Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1950, S. 131—46.) — Albert Fuchs: La technique de la version allemande: Hölderlin, Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg, A. 16, 1937/38, S. 165—74. — Jacques de Laprade: La correspondance d'Hölderlin. In: Arts, Nr. 203 vom 25. 2. 1949, S. 2. — Jean Rousselot: Hölderlin — Quelques poètes. In: L'Age Nouveau, Paris, Nr. 55, Nov. 1950, S. 89—90.

[9] Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1952, S. 137—39.

reichen Hölderlin-Arbeiten hervorgetreten sind (Beck, Beißner u.a.), hinter der betr. Nummer ein Schlagwort für die jeweilige Schrift genannt und außerdem Veröffentlichungen in Buchform durch Unterstreichung der Nummer kenntlich gemacht hätte.

Daß die für den 8. Band der „Großen Stuttgarter Ausgabe" vorgesehene Bibliographie nur auswählender Art sein und also die von Kohler und Kelletat hier vorgelegte Arbeit nicht in toto übernehmen darf, ist bereits erkannt worden[10]. So müßten wohl alle hier verzeichneten Zeitungsartikel, sämtliche nichtwissenschaftlichen Rezensionen, die nur ad usum Delphini gemachten Textausgaben und alle belanglosen Arbeiten des Sekundärschrifttums, sofern der einen oder anderen Publikation nicht ein besonderer wirkungsgeschichtlicher oder symptomatischer Wert zukommt, ausgeschieden werden. Allerdings darf dies nicht dahingehend verstanden werden, als wollten wir dort nur eine großzügige, sozusagen repräsentative Auswahl der Hölderlin-Literatur aufgeführt sehen; Bibliographie ist immer auch eine besondere Form der „Andacht zum Unbedeutenden", das auch auf diesem Felde keineswegs mit dem Bedeutungslosen identifiziert werden darf. Ebensowenig wie hier sollte dort räsoniert, also ein notwendig von der heutigen Forschungslage bestimmter Standort bezogen werden. Der Benutzer der Stuttgarter Ausgabe erwartet auch in diesem Falle nichts anderes als leidenschaftslose, vom hic et nunc weitgehend unberührte Dokumentation des Materials.

Zusammen mit der noch ausstehenden Bibliographie für die Zeit von 1922 bis 1937 ist die vorliegende die wichtigste Vorarbeit für eine Darstellung der Wirkungsgeschichte Hölderlins vom Ende des ersten Weltkriegs bis zur Mitte unseres Jahrhunderts. In der sonst so materialreichen Arbeit von Werner Bartscher (vgl. Anm. 1) ist dieses Kapitel nur ein summarischer Überblick, das auch schon deshalb völlig neu geschrieben werden muß, weil der Verfasser den Mächten der Zeit reichlich Tribut gezollt hat. Ich denke bei einer solchen Behandlung des Stoffs nicht so sehr an die „Nachwirkungen Hölderlins in der deutschen Dichtung der Gegenwart"[11], sondern vielmehr an die Spiegelung Hölderlins im Tagesschrifttum aller Art, in dem freilich des Dichters reine Gestalt oft genug wie von einem Zerrspiegel entstellt erscheint. Hier bietet das von Kohler und Kelletat in so erstaunlicher Vollständigkeit dargebotene Material die Möglichkeit, einmal gründlich und ohne Beschönigung zu zeigen, wie unterhalb der umfangreichen wissenschaftlichen oder im guten Sinne schöngeistigen Literatur über den Dichter (auch sie leider durchaus nicht immer frei von tagesgebundener Interpretation) ein großer Mahlstrom meist recht unqualifizierter, Hölderlin oft für bestimmte Zeittendenzen usurpierender Produkte verläuft, von denen man sagen könnte, daß sie nichts weiter als „gesunkenes Kulturgut" darstellen. Da finden wir Hölderlins heilig-nüchterne Verse aus ihrem Zusammenhang gerissen und bald wie erbauliche Kalendersprüche, bald wie Durchhalteparolen für die letzten Kriegsjahre behandelt (*Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch*); da gibt es eine ganze Reihe von Artikeln mit dem a priori falschen Ansatz „Was Hölderlin uns heute ist"; da begegnen uns grobe Aktualisierungen, die Hölderlin zum Eideshelfer teils für, teils gegen den Nationalsozialismus berufen („Hölderlins Vision von der künftigen Volksgemeinschaft"; „A Non-Nazi German"); und da wird schließlich in zwei Publikationen 1943 der hundertste Geburtstag(!) des Dichters gefeiert. Wen wollte es wundernehmen, daß solche Lesefrüchte dem Kulturpessimismus nur neue Nahrung geben?

[10] Wilhelm Hoffmann im Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1953, S. 143. — Auch das Anordnungsprinzip dürfte nicht unverändert beibehalten werden; das Sekundärschrifttum müßte dann doch wohl in sich aufgegliedert werden (Gesamtdarstellungen, biographische Einzelarbeiten, Literatur zu den einzelnen Dichtungen, wirkungsgeschichtliche Abhandlungen usw.), wobei die alphabetische Reihenfolge immer vor der chronologischen den Vorrang haben sollte. Ein engmaschiges Verweissystem hätte zu verhindern, daß bestimmte Titel immer wieder in extenso angeführt werden.

[11] Dies ist der Titel einer Arbeit von Helmut Wocke (Dichtung und Volkstum 43, 1943, S. 193—211); vgl. dazu Adolf Beck im Hölderlin-Jahrbuch Jg. 1947, S. 203.

Aber auch für die wissenschaftsgeschichtliche Forschung und für unsere Kenntnis über die Wirkung Hölderlins im Ausland ist die lückenlose Darbietung des Materials äußerst wertvoll. So zeigt sich z.B., daß sich die Zahl der Übersetzungen Hölderlinscher Dichtungen gegenüber der Zeit bis 1922 vervielfacht hat. (Seebaß konnte für die gesamte Zeit bis 1922 nur 6 Übertragungen, davon obendrein eine ins Lateinische, nachweisen, hier finden wir für einen Zeitraum von nur dreizehn Jahren über 150 Übersetzungen in 19 Sprachen verzeichnet[12].) Und ferner wird dem Leser ad oculos demonstriert, daß die Forschung trotz der sie ständig begleitenden Referate mit prospektiven Gesichtspunkten und methodischen Hinweisen (vgl. Anm. 5) vielfach vorschnell an bestimmten Stellen Schwerpunkte gebildet (z.B. für die Frage nach Hölderlins Christusbild[13]), andere Problemkreise dagegen ziemlich vernachlässigt hat (es fehlen uns noch eine ganze Reihe wortmonographischer Untersuchungen[14]). — Dafür aber, daß mit der vorliegenden Arbeit für einen wichtigen Abschnitt der Hölderlin-Forschung in so vorbildlicher Weise ein echter bibliographischer Schwerpunkt geschaffen worden ist, wird noch eine ganze Wissenschaftsgeneration den beiden Bearbeitern Dank wissen.

Hamburg Helmut Henning

Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954, Otto Müller. 240 S. (Trakl-Studien. Bd. 1.)

Ls. Arbeit ist als erster Band von „Einzelstudien beflissener Kenner" gedacht, die der „Gesamtdeutung von Werk und Gestalt des Dichters Georg Trakl" dienen sollen. Das ganze Buch besteht aus einer Aneinanderreihung von Einzelinterpretationen der Dichtungen Georg Trakls mit Ausnahme der Jugenddichtungen sowie der nachgelassenen Gedichte, wobei die Interpretationen in der Regel grundsätzlich unter Nichtachtung biographischer, historischer, kurz außerwerksmäßiger Bezüge vorgenommen werden.

Als vor Jahrzehnten eine Gegenreaktion gegen die vielfachen Übertreibungen und Entartungserscheinungen des alten Positivismus einsetzte, war es aber wohl keineswegs Zweck und Absicht, das gegenteilige Extrem eines radikalen Antihistorismus als Höhepunkt anzustreben, der in steriler Ausschließlichkeit die Werkinterpretation pflegt und so zu überraschend ähnlichen Karikaturen literaturwissenschaftlichen Bemühens absinken kann wie die ärgsten Auswüchse der alten Richtung. Hier aber scheint es tatsächlich erreicht zu sein: les extrêmes se touchent. Ja in einem Fall gelangt L. selbst sogar zu einer äußerst klaren Selbsterkenntnis seines ganzen Bemühens in diesem Buch, wenn er nämlich schreibt (S. 182): „Die Wortauslegung dieses Gedichts läßt die Problematik jeder Interpretation erkennen. Der Leser, der ihrer nicht bedarf, wird sie als eine Fibel für Kinder verwerfen, dem Leser der für das Gedicht nicht aufzuschließen ist, wird sie als mühsame Wortklauberei erscheinen." Da neben einer für ein Gedicht aufgeschlossenen Lesergruppe und einer dafür nicht aufgeschlossenen eine dritte Gruppe logisch unmöglich ist, bestätigt der Verfasser hier selbst, als was sein Buch der methodischen Anlage nach notwendig von allen Lesern empfunden werden muß. Die vier Textberichtigungen der Trakl-Ausgabe

[12] Es fällt auf, daß Übertragungen ins Russische und Polnische sowie ins Dänische völlig fehlen.

[13] Wieviel spekulative Arbeiten über dieses Thema bedürfen allein durch die im vorigen Jahr aufgefundene Endfassung der Hymne *Friedensfeier* neuer Überprüfung!

[14] Vielleicht hätte die Bibliographie hierzu den Beitrag von Friedrich Kainz zur „Deutschen Wortgeschichte", hrsg. von Friedrich Maurer und Fritz Stroh, Bd. 2, Berlin 1943, anführen sollen: „Deutsche Klassik und Romantik". Auf S. 226 behandelt Kainz dort einige Wortzusammensetzungen Hölderlins.

(Werke, hg. von Schneditz, I⁶ 1948, II² 1950, III 1949) fallen als Positivum dagegen äußerst gering ins Gewicht.

Aber abgesehen vom Gesamtschema additiv aneinandergereihter Einzelinterpretationen muß hier leider nicht allein kritisiert werden, daß in diesem Buch einfach eine solche Aneinanderreihung von Gedichterklärungen als „eine Interpretation Georg Trakls" angeboten wird, sondern auch wie diese Interpretationen selbst durchgeführt werden. Es sind im wesentlichen Inhaltsangaben in Form von Worterklärungen, die abgesehen von gelegentlichen äußerlichen Hinweisen auf Metrum und Strophenbau und der problematischen Unterscheidung zwischen einem „Salzburger Landschafts-Ton" und einem „Tiroler Gebirgston" die stilbildenden Elemente fast völlig unbeachtet lassen. Gewiß gibt es Ausnahmen, bei denen L. seine gewohnte Methode verläßt und etwa angeregt durch die dabei zitierte Arbeit K. L. Schneiders einen Blick auf das Wesen der Metaphorik bei Trakl wirft (S. 44, 71, 153) oder auch in einzelnen Fällen historisch-biographische Bezüge miteinbezieht und so etwa zum Gedicht *Winternacht* eine — wenn auch keineswegs neue, so doch befriedigende Erklärung geben kann (S. 56f.). Vollständig sinnlos aber wirkt jene Methode, die L., von den wenigen Ausnahmen abgesehen, das ganze Buch hindurch anwendet und die darin besteht, den Inhalt der Gedichte in trivialer Prosa nachzuerzählen, wobei noch zum Überfluß dieser Inhalt häufig ungeheuer simplifiziert wird. Mitunter kommen ihm dabei allerdings auch hier selbst Bedenken und er hebt wiederholt die Mehrdeutigkeit Traklscher Dichtung hervor (S. 11, 39), jedoch nur, um — von seltenen Ausnahmen abgesehen — ungestört weiter in eindeutig begrifflicher Worterklärung fortzufahren.

Aber selbst dies ist das Schlimmste noch nicht. Das beginnt vielmehr erst dort, wo L. bei seiner Worterklärung der „mangelnden" rationalen Eindeutigkeit der Dichtung durch Hinzuerfinden exakter Einzelangaben abhilft. Denn da er ja in der Regel die außerwerkmäßigen Bezüge grundsätzlich verachtet, ist er in fast allen Fällen, in denen er mehr aussagt, als in den Gedichten steht, auf seine eigene Phantasie angewiesen. Wenn es bei T. etwa heißt: *Still sitzen Kranke im Sonnenschein*, so erblickt das geistige Interpretenauge Ls. gleich ein ganzes Krankenhaus dazu (S. 22), und ein Vers wie der: *Vom Hof tönt sanft die Geige her*, gibt ihm sofort die Gewißheit, daß es sich hier nur um die Geige des Dorflehrers oder eines Einsamen handeln kann (S. 22). Nach dem vierten Gedicht jedoch beginnt L. dann, sämtliche Elemente, die er willkürlich in die Gedichte hineindeutet, so gut wie ausschließlich der christlichen Sinnsphäre zu entlehnen. Man wird aber das ganze Vorgehen wohl nicht christliche, sondern besser falsche Interpretation nennen müssen, denn der religiösen Sphäre entnimmt L. ja nur mißbräuchlich den Stoff für seine Sünde wider den Geist der Interpretation. Wenn T. sein Gedicht *Im Dorf* mit einem allgemeinen Stimmungsbild einleitet: *Aus braunen Mauern tritt ein Dorf, ein Feld. / Ein Hirt verwest auf einem alten Stein* — so steht es für L. sofort fest, daß es sich hierbei nur um einen Grabstein, Altarstein oder ähnliches handeln kann und daß das ganze Bild den bestimmten und eindeutigen Sinngehalt ausdrückt: „Kultischem droht die Gefahr des Sterilwerdens" (S. 31). Bei T. winkt *ein sanfter Geist* aus Gezweigen: selbstverständlich ein „franziskanischer" (S. 32). Bei T. heißt es: *Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn*: selbstverständlich ein symbolisches Bild der von Christi Dornenkrone fallenden Blutstropfen (S. 39).

Mögen solche Stellen, die sich Seite für Seite finden, auch damit erklärt werden, daß mehrdeutige und teilweise changierende Bilder von Ts. Dichtung hier irrtümlich eine eindeutige Auslegung erfahren, wobei es auf der Hand liegt, daß diese in einem solchen Fall eben notwendigerweise nicht den Sinn des Interpretierten sondern des Interpreten widerspiegelt, so bescheidet sich L. aber auch damit noch keineswegs. Er schreitet vielmehr weiter zu kategorischen Behauptungen von verblüffend offenkundiger Unrichtigkeit. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: nach L. meint T. mit „dem Beiwort 'golden' ... immer ein Attribut des Göttlichen" (S. 29). Das Wort *golden* steht bei T. aber ganz normal in Verbindung mit der Sonne oder für das Sonnenlicht (Werke I. 16, 23, 25 usw.), auch ganz im gewöhnlichen Sprachgebrauch als Epitheton bei Kennzeichnung des in der Sonne ausgereiften *goldenen* Weins (Werke I. 15, 33, 34 usw.).

Oder ein anderes Beispiel: L. fragt: „Was bedeutet es, daß er [= Trakl] Christus nie nennt?" (S. 11). T. nennt Christus aber recht häufig (Werke I. 31, 81; II. 19, 26, 70, 81, 94, 97). Warum will ihn L. dann nur einmal (Werke I. 106 und dort nur als *blaue Gestalt des Menschen*) genannt wissen? Nun, er braucht diese Behauptung, um zu dem niederschmetternd zwingenden Schluß ausholen zu können: „Wenn Trakl Christus nicht beim Namen nennt, wo er zweifellos gemeint ist, so gibt das bei anderen Stellen das Recht, seine Gegenwart anzunehmen, auch wenn sie nicht durch das Wort unmittelbar bestätigt wird" (S. 12). Abgesehen von der inhaltlich falschen Prämisse, sei hier vor allem auf die formale Fehlerhaftigkeit des Schlusses hingewiesen, der so auch gleich als Beispiel dafür dienen kann, wie wenig die Argumentierungen Ls. von logischer Richtigkeit behindert werden.

Aber nicht nur einzelne Gedichte oder einzelne Stellen in ihnen werden so vergewaltigt, sondern die Gesamtanlage des ganzen Buches wird erst von hier aus verständlich: die Reihenfolge, in der L. nämlich die Gedichte interpretiert, weicht in überraschender Weise von den beiden normalen, naturgegebenen Möglichkeiten ab, deren erste die chronologische Anordnung wäre, wie sie weitgehend nach den Erscheinungsdaten der Gedichte im *Brenner* rekonstruiert werden kann, deren zweite die Reihung Karl Röcks darstellt, die mit ausdrücklicher Zustimmung Ts. erfolgte und insofern, dem Willen des Dichters gemäß, als authentisch bezeichnet werden könnte. L. trifft eine neue Einteilung, die nicht nur deshalb befremdend anmutet, weil sie von diesen beiden Möglichkeiten abweicht, sondern vor allem, weil sie durch Vermengung inhaltlicher und formaler Kriterien unsystematisch und verworren wirkt. Der Verfasser behauptet, die Reihung aus „pädagogischen Erwägungen" heraus so vorgenommen zu haben, daß er mit den dichten Gedichten beginnt, um „stufenweise zu den dunklen vorzudringen" (S. 14), genauer gesagt zu denen, die ihm dunkler erscheinen. Allein auch das stimmt nicht, denn er selbst beklagt sich bereits beim neunten Gedicht nach seiner Reihung bitter, daß es „schwer zu deuten" sei (S. 33), während er beim sechsundsiebzigsten, also nach etlichen „Stufen", erklärt, daß der Ausleger kaum zur Erhellung etwas beitragen könne, „Eine solche erscheint auch nicht notwendig" (S. 154), das Gedicht erscheint ihm einfach und klar genug. Der einzig stichhaltige Beweggrund für die neue Reihung ist der, daß L. die bereits an einzelnen Stellen und Gedichten aufgezeigte Tendenz, willkürlich christliche Sinngehalte in Ts. Dichtung hineinzudeuten, so auf eine höhere Ebene übertragen und diese Prozedur gleich gruppenweise vornehmen kann; denn durch die teilweise Schaffung entsprechender Gruppen in der Neueinteilung gibt er sich selbst die Möglichkeit, gleich ganze Reihen von Gedichten in seinem Sinn umzudeuten. Solche zweckentsprechende Gruppen sind beispielsweise die der „Brot- und Weingedichte", der „Geistlichen Lieder" und der „Elis-Gedichte".

Die Gruppe der „Brot- und Weingedichte" wurde auf die Weise konstituiert, daß der Verfasser alle Gedichte, in denen die Worte Brot und Wein vorkommen, in ihr vereinigt. Da L. hierbei von vornherein von der Hypothese ausgeht, daß diese Worte bei T. in sakramentalem Sinn gemeint sind, hat er zugleich einen Grund für eine solche Zusammenziehung, wie er auch seinen augenscheinlichen Hauptzweck für alle diese Gedichte damit erreicht hat. Das erste, was jedoch dabei dem unbefangenen Betrachter auffällt, ist die Tatsache, daß von solchen „Brot- und Weingedichten" nur zwei in der ganzen Gruppe genannt werden (I. 124, 126), eine ganze Reihe weiterer hier jedoch unerwähnt bleiben. (So etwa I. 27, 39, 71, 86, 177.) Das hat zunächst darin seinen Grund, daß in einigen davon (z. B. I. 27, 39, 86) selbst mit Lachmannschen Gewaltmethoden die Worte nicht in sakramentalem Sinn ausgelegt werden können. Um so erstaunlicher muß es berühren, daß L., der sonst so gerne auf die Jugendgedichte zurückgreift, gerade hier die Möglichkeit verabsäumt, aus ihnen ein Beispiel anzuführen, wo diese Worte vielleicht das einzige Mal, jedenfalls aber so klar und eindeutig wie sonst nirgends bei T., in sakramentalem Sinn gebraucht werden (II. 81). Es heißt dort: *Der Priester schreitet / Vor den Altar; doch übt mit müdem Geist er / Die frommen Bräuche — ein jämmerlicher Spieler, / Vor schlechten Betern mit erstarrten Herzen, / In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.*

Bei der Gruppe der „Elis-Gedichte", das sind jene, in denen der Name des Knaben Elis genannt wird, erreicht L. seinen Zweck für die ganze Gruppe durch eine entsprechende Auslegung des Namens Elis, der von T. zweifellos Hofmannsthal entlehnt wurde. L. setzt den Namen aber zu Elysium wie zum hebräischen el-'isch in Beziehung, um ihn schließlich mit „Kind Gottes" zu deuten.

Obwohl L. den Einfluß Baudelaires auf T. mehrfach flüchtig erwähnt, denkt er nicht im geringsten daran, das Wort spirituel, wie dieser es gebraucht (Geist — Fleisch), zur Erklärung von Ts. Ausdruck *geistlich* heranzuziehen, nimmt das Wort vielmehr selbstredend in christlichem Sinn und stellt gleich eine ganze Gruppe solch christlich-geistlicher Lieder auf. In diese Gruppe „Geistliche Lieder" wird beispielsweise ein kleines, einfaches *Nachtlied* eingereiht, das an ein in wenige Bilder komprimiertes Stimmungsbild der Nacht eine Betrachtung menschlicher Sündhaftigkeit und Vergänglichkeit fügt; und nachdem auf die neun Zeilen des ganzen Gedichts nahezu drei Seiten Kommentar verschrieben sind, soll man das Gedicht dem Irdischen völlig entschwebt empfinden, ist es doch „schon durch seine Überschrift 'Nachtlied' in eine geistliche Sphäre entrückt" (S. 35). Wonach also alle „Nacht"-Gedichte geistliche Lieder wären. Ja, nicht allein das, auch hier findet L. Gelegenheit zu weiterer Steigerung: „Alle seine [= Trakls] Gedichte können mit Fug 'geistlich' genannt werden" (S. 28). Obwohl diese Behauptung nichts anderes darstellt als eine schöne Konsequenz aller bisher angeführten Einzel- und Gruppenversuche, ist man dennoch etwas überrascht. Aber jegliche Verwunderung muß schwinden angesichts eines Satzes, der sich etwa gleich eine Seite später findet und eine wahrhaft prägnante Begründung dafür darstellt: „Es gibt im Grunde seit der Erlösung des Menschen durch Gottes Liebestat nichts Weltlich-Profanes mehr" (S. 29).

Genug: die von Düsternis tragischer Wucht umschattete Persönlichkeit Trakls, der wahrscheinlich in einem Incestverhältnis zu seiner Schwester lebte, der vor dem Bösen in sich und um sich in Rauschgiftträume floh, dessen tiefer Pessimismus schließlich in Wahnsinn umgeschlagen sein dürfte, wird hier vollständig verfälscht. Wenn auch das menschliche Ringen Trakls in der Dichtung nur in symbolischer Spiegelung und abgelöst von den konkreten Bedingungen seiner Existenz erscheint, so wird bei L. doch der Anteil des Rauschgiftes an den Vorstellungsgewohnheiten des Dichters zu stark bagatellisiert, so wie auch das Incestverhältnis schamhaft verschwiegen wird. Der abgrundtiefe Pessimist verwandelt sich in einen blaßblauen Jüngling voll christlich-gläubiger Hoffnung, der Bibelverse und christliche Sentenzen seltsam verschlüsselt, aber in von L. eindeutig zu enträtselnder Bildersprache zu Gedichten gestaltet und dessen „Abgeschiedenheit" in wohltuender Weise auf existentialistische Abstraktion und ästhetische Ebene beschränkt blieb.

Abgesehen davon, daß durch solche Plattheiten eine wahrhaft religiöse Problematik, wie sie sich teilweise bei Trakl tatsächlich findet, völlig ins Lächerliche gezogen und ad absurdum geführt wird, abgesehen davon, daß durch solch praktisches Vorgehen jegliches ernsthafte literaturwissenschaftliche Bemühen zur Farce gestempelt wird, ist es auch damit noch nicht genug, sondern findet das alles sogar noch seine theoretische Sanktionierung und programmatische Begründung. Nicht vom Vorwort des Herausgebers ist hier die Rede, das nicht wert ist, auch nur ein Wort darauf zu verschwenden, sondern von der „Einführung" Ls. selbst. Dort heißt es unter anderem: „Jede große Dichtung ... führt ... ein eigenes Leben und wo die 'feurigen Tränen' hinfallen, wie Trakl einmal sein Gedicht nennt, blühen in den Herzen der Empfänglichen nach Trakls Wort 'blaue Blumen' auf. Wie könnte man erwarten, daß es jedesmal die gleiche Blume sei! Ist es nicht genug, daß sie vom Himmelsblau der unsichtbaren Welt umdämmert ist?" (S. 12). Dem Verfasser dieses Buches ist es genug, wie er hinreichend beweist. Und je nachdem ob man himmelsblaue Dämmerung oder voraussetzungslose Wahrheits- und Tatsachenforschung als Aufgabe und Ziel der Literaturwissenschaft betrachtet, wird man diesem Buch gegenüber bedingungslos zustimmende oder ablehnende Haltung einnehmen müssen.

Wien

Josef Strelka

Textberichtigung.

Der Herausgeber der „Briefe Adalbert Stifters an Mathilde Gräfin Revertera", Herr Dr. Andreas Markus, bittet um Berichtigung der folgenden kleinen Versehen, die in das Manuskript und in den Drucktext der mitgeteilten Briefe Eingang gefunden haben:

Seite 373, Zeile 23/24: *und da war das Meer* — lies: *und damals war das Meer*

Seite 374, Zeile 22: *Ihrer Hochwohlgeboren* — lies: *I. Hochwohlgeboren*

Seite 374, Zeile 38: der Punkt nach der Datierung entfällt.